الأدب المقارن

من منظور الأدب العربي

مقدمة وتطبيق

الطبعة الأولى

١٤١٨ هـ - ١٩٩٧م

أسسها محمد المعلم عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص.ب : ٣٣ البانوراما - تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)

بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣
فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

د. عبد الحميد إبراهيم

الأدب المقارن

من منظور الأدب العربي

مقدمة وتطبيق

دار الشروق

المقدمة

الأدب المقارن
والهدف القومي

- ١ -

لاتخلو الدراسات الجامعية، مهما تجردت، من هدف قومى . وكل ماهو مطلوب، أن يعرض الباحث هدفه بموضوعية . وليس ثمة تناقض بين الهدف القومى، والغاية الإنسانية؛ فحب الإنسان لذاته، أو لوطنه، أو لدينه، لايتناقض مع الغاية الإنسانية، بل هو الطريق إليها .

وفاقد الشيء لا يعطيه .

والمتنكر لدينه وذويه، هو من باب أولى يتنكر لإنسانيته .

فالإنسانية، ليست مجرد أشياء هلامية، تتجاوز أحلام الإنسان، وتعلو فوق اهتماماته بنفسه وبمن حوله .

هى، فى النهاية ، مجموعة أشياء صغيرة ، تمثل فى تراكمها المدخل الحقيقى لعالم الإنسانية .

فأن تحرص على ذاتك وثقافتك، معناه أن تسمح لغيرك أن يحرص أيضا على ذاته وثقافته، ففاقد الشيء لا يعطيه، كما قلنا من قبل . والطريق إلى الإنسانية ، يبدأ من الحارة . والشارع، والقريب، والجار ، والوطن، والثقافة، والدين، ثم يصاعد حتى يصل إلى الإنسان، فى كل مكان وزمان .

والأعمال الإنسانية ، تبدأ فى أولها من المكان والزمان ، ثم تصل إلى اللامكان، واللازمان .

والعالمية تبدأ فى هذا الطريق، ولا تستطيع أن تقفز فوق هذا الطريق . وكل من يقفز فوق هذا الطريق، يصبح هلاميا لا طعم له ، وتتحول إنسانيته إلى عظام معروقة، لاتسمن ولا تغنى من جوع .

- ٢ -

فالهدف القومى ، لايتنافى مع الغاية الإنسانية، من ناحية. وهو ، من الناحية الثانية ، لايعنى التعصب.

هو يعنى لغة واحدة، تؤدى إلى مجموعة من الخصائص الثقافية.

فهو، إذن ، يعنى الخصوصية ، ولا يعنى التعصب.

لأن التعصب لاينطلق من أرضية ثقافية، ولا يؤدى إلى موقف ثقافى. إنه ، باختصار، لاشىء. ومن لايملك شيئا، فهو يخشى الذوبان ويتحصن فى منطقة الدفاع، ويهاجم الغير بلا سبب وبلا هدف، فقط ليثبت ذاته، تماما كهذا الطفل الصغير، الذى يخشى من زميله أن يختطف لعبته، فهو يصرخ فى وجهه، ويعض يده.

القومية هى مجموعة خصائص ثقافية ، تؤدى إلى موقف خاص.

وهى، بهذا التعريف، تؤدى إلى الإنسان الناضج، الذى لايهين نفسه، ولايهين غيره. إنه ينطلق من ذاته، ويسمح للآخر أن ينطلق من ذاته أيضا.

إنه لايهين نفسه وينسحق فى الآخرين تحت عنوان الإنسانية، ولايهين غيره ويحرمه من حرية التعبير تحت عنوان « الإقليمية»، والخلاصة، أن القومية شىء غير التجريد، وشىء غير الانغلاق. ومن يمارسها مرة باسم التجريد وأخرى باسم التعصب، فهو لايفهمها، أو لا يفهم شيئا على الإطلاق؛ لأنه يخلط بين المسميات، أو بين الخصوصية، والانحراف عن الخصوصية، مرة إلى الأممية ، وأخرى إلى الإقليمية.

- ٣ -

القومية ، إذن ، لاتتنافى مع الإنسانية، من ناحية .

وهى ، من الناحية الثانية، لاتعنى التعصب أو التقوقع.

أما من الناحية الثالثة فهى لاتعنى الهوى السياسى، الذى يتأرجح من غرض إلى غرض.

ولعل هذه الناحية الأخيرة، هى من أخطر الأمور ، لأنها تحتاج إلى وعى كبير ودقيق، حتى لانخلط بين ماهو متأرجح وماهو غير متأرجح، بين ما يخضع للغرض وما يخضع

للموضوعية، بين ما يتعامل مع فن الممكن ويتغير حسب مقتضيات هذا الممكن ، وما هو يمثل موقعا ثابتا .

نحن ـ إذن ـ فى حاجة إلى وعى كبير ودقيق ، يميز بين القومية كخصوصية ثقافية ، والقومية كشعار سياسى . إن الخلط بين الأمرين يؤدى إلى خسارة القومية بمعناها الثقافى . وهذا ما حدث بالضبط على الساحة العربية ؛ فقد رُفعت القومية كشعار سياسى ، أثار الكثير من الجدل، وتدخلت عوامل كثيرة، مرة مع القومية ، وأخرى ضدها، ولكنها ـ على أى حال ـ أثارت الغبار حول هذه الكلمة ، وجعلت الكثيرين ينفرون منها، ولا يرددونها فى مؤلفاتهم العلمية .

فقد أرادت السياسة ، مرة ، أن تضرب الخلافة العثمانية باعتبارها رمزًا إسلاميا ، فرفعت إزاءها فكرة القومية العربية ، ودعت العرب إلى إبراز كيان يستقل عن الخلافة العثمانية تحت مسمى القومية .

وأرادت السياسة ، مرة أخرى ، أن تضرب المد المتزايد للقومية العربية إبان الخمسينيات ، فرفعت إزاءها فكرة الإسلامية ، على أساس أن القومية فكرة ضيقة تتنافى وعالمية الإسلام .

والسياسة ، فى كلتا الحالتين ، لاتبحث عن الموضوعية ؛ لأنها تجرى مع المصلحة . وتتأرجح مع الغرض . ومن هنا ، فإن النفور من كلمة « القومية » الذى يشعر به الباحث المعاصر، إنما يأتى من إسقاطات سياسية ، ومن الخشية من اتهامات سريعة ، يقذف بها العرب أخاه ، مرة باسم العروبة ، وأخرى باسم الإسلام .

ـ ٤ ـ

أما القومية ، بمفهومها الثقافى ، فهى تعنى لغة واحدة ، وبيئة جغرافية متجاورة ، وتاريخا مشتركا ، وغير ذلك مما يشكل فى النهاية مجموعة من الملامح الثقافية ، تميز إنسان المنطقة ، وتمثل خلفية فكرية وراء ردود أفعاله .

وهى ، بهذا المفهوم ، لاتتنافى مع الإسلام ؛ بل على العكس من ذلك تماما ، تسند الإسلام والإسلام يسندها ، فكلاهما كوجهى العملة الواحدة ، لايستغنى أحدهما عن الآخر .

العروبة تمثل المكان الذى اختمر فيه الإسلام ؛ لأن أى دين ، أو حركة فكرية ، أو ثورة ثقافية ، ليست مجرد عقائد ونظريات ومبادئ ، بل لابد أن يتجسد ذلك خلال مجموعة من البشر، تعيش فى مكان ، وتكون بمثابة الرحم ، الذى يحتضن المولود حتى يستكمل خلقه ، ثم ينطلق محققا وجهه العالمى . فالعروبة هى المحلية ، والإسلام هو العالمية ، والمحلية لاتستغنى عن العالمية ، والعالمية لا تصبح كذلك إلا من خلال المحلية .

- ٥ -

ولا نستطيع أن نجرد العلوم الإنسانية من صفة «القومية» مهما تسترت وراء فكرة الموضوعية . إن علوما مثل الأدب ، والتاريخ ، والاقتصاد والسياسة ، لاتخلو من جانب قومى ، مهما تعاملت مع مبادئ كلية .

الأدب ، مثلا ، قد تصفه بأنه أدب عربى ، أو فرنسى ، أو إنجليزى . ونحن ، بهذا الوصف ، إنما نشير إلى لغة تخفى وراءها خصوصية ثقافية ، تجعل الأدب العربى ، مثلا ، يختلف عن الأدب الفرنسى ، وعن الأدب الإنجليزى .

- ٦ -

وما نقوله عن الأدب كنص ، يمكن أن نقوله عن الأدب المقارن كعلم من العلوم الإنسانية ، مثله فى ذلك مثل النقد ، والتاريخ ، والاقتصاد ، والسياسة .

إن الأدب المقارن ، مهما أوغل فى عالميته ، فهو يحمل داخله مفهوما قوميا ؛ لأنه ليس فلسفة تتعامل مع الإنسان كإنسان ، ولكنه فى نشأته الأولى ينطلق من نصوص أدبية ، كتبت بلغة خاصة ، وتحمل وجهة نظر خاصة وتعكس وجدانا خاصا .

إن العالمية والقومية معاً ، يتدخلان فى مفهوم الأدب المقارن . فهو يبدأ من نصوص مكتوبة بلغة قومية ، قد تكون هى العربية ، ثم يصعد فوق هذه النصوص ليكتشف علاقتها مع نصوص كتبت بلغة أخرى ، قد تكون هى الفرنسية .

إن الدراسة ، التى تتعلق بالأشياء المشتركة بين الآداب المختلفة ، ودون أن تنطلق من نصوص أدبية ، هى من نوع ما يسميه بعض الباحثين بالأدب العالمى ، بصدد محاولتهم تأسيس علم ، يشبه الفلسفة ، ويبحث فيما هو مشترك بين الآداب الإنسانية .

وهم يطمحون أن يكون لهذا العلم تاريخ ، مثلما للآداب القومية تاريخ ، وإن كانوا لايطمحون إلى أن يكون له نقد ، مثلما للآدب القومية نقد ؛ لأن النقد يرتبط بالنصوص ، وهذا العلم يتجاوز الخصائص اللغوية للنصوص ، لكى يقف عند ما هو مشترك بين الآداب الإنسانية ، وعند الموضوعات الكلية ، التى هى أشبه بموضوعات الفلسفة .

وإن الدراسة ، التى توازن بين النصوص الأدبية داخل اللغة الواحدة ، ولاتتعدى أسوار هذه اللغة ، إنما هى نوع من الموازنات الأدبية ، التى يهتم بها كل أدب قومى ، استثارة للذوق لكى يتبين أوجه التلاقى والافتراق بين النصوص ، وأوجه التأثير والتأثر بين أديب وآخر .

أما الأدب المقارن، فهو يجمع فى جعبته بين الوجهين القومى والعالمى معاً. فهو ينطلق من نصوص أدبية، كتبت بلغة معينة وخضعت لمقتضيات هذه اللغة البلاغية، ثم يبحث عن علاقتها، من حيث التأثير والتأثر، بنصوص أدبية كتبت فى لغة مختلفة، وخضعت لمقتضيات هذه اللغة، وذلك لكى يثبت أوجه التفرد عند هذا الأديب، أو عند غيره.

ـ ٧ ـ

وقد نشأ الأدب المقارن، فى جامعات فرنسا وأوروبا، فى حضن الأدب القومى، ونتيجة لتطور تاريخى وحضارى.

فقد كانت هناك روح عالمية، عمت العالم الأوروبى فى العصر الحديث، نتيجة للاكتشافات العلمية، وخاصة فيما يتعلق بوسائل المواصلات والاتصالات. وسادت القارة فلسفات وأفكار عامة. فما إن يظهر المذهب الفلسفى أو الأدبى، فى فرنسا أو فى غيرها، حتى ينتقل بسرعة إلى البلدان المجاورة. حدث ذلك مع الكلاسيكية، والرومانتيكية، والواقعية. وحدث أيضا مع المذاهب السياسية، مثل الماركسية والرأسمالية، ومع المذاهب الفلسفية، مثل الوجودية والعبثية.

ولم يقف جدار اللغة حاجزا بين التقاء الشعوب، والسعى من أجل إشباع هذه الروح العامة، فقد أخذت كل لغة تتطلع إلى جارتها، وتتعرف على ثقافتها سواء عن طريق الترجمة أو الاحتكاك المباشر.

وساير الناقد الأدبى هذه الموجة العامة، فأخذ يصعد بموازناته الأدبية داخل لغته القومية، إلى موازنات مع نصوص كتبت بلغة أخرى، بهدف استثارة الذوق، والكشف عن أصالة النصوص فى لغته القومية، والبحث عن درجة الابتكار عن هذا الأديب أو عند غيره.

ثم تطور الناقد الأدبى بكل هذه الإشارات، وأخذ يلتمس الأدلة العلمية، والوثائق التاريخية، التى تؤكد فكرة التأثير والتأثر.

وهكذا، أخذ الأدب المقارن يستقل عن النقد الأدبى، وعن تاريخ الأدب، ويتحول إلى علم يهتم بالموازنات الأدبية، خارج حدود اللغة القومية.

وقد انعكست هذه النشأة الأولى على واقع الأدب المقارن، داخل جامعات فرنسا، فقد وظف لخدمة الأدب القومى. وانطلق من القضايا التى تتعلق بالأدب القومى، لسبب

بسيط ، وهو أنه نشـأ فى حضن الأدب القومى ، وتطويرًا لفرع من فـروع النقد الأدبى ، وهو فرع الموازنات الأدبية .

- ٨ -

ولم يكن الحال كـذلك مع نشـأة الأدب المقارن فى جامعـات مصر والعالم العربـى . فلم يأت نتيجة لتطور تـاريخى وحضارى ، أو استجابة لحاجة داخل اللغة القـومية ، تدفعها إلى توسيع دائرة اهتمامها ، والإطلال على الجيران والأقارب .

بل كـان الأمر على عكس ذلـك ؛ فقد جاء الأدب المقارن إلى العـالم العربى مـن فوق ، ومنقولا من الجامعات الفرنسية ، على يد الـدكتور محمد غنيمى هلال ، فى كتابه : « الأدب المقارن» .

- ٩ -

وكتاب الـدكتور غنيمـى ، يؤرخ للأدب المقـارن ، بعد أن اكتمل فى جـامعات فـرنسا ، خلال رحلته التاريخية داخل الأدب الفرنسى . ومن هنا ، يأتى هذا الكتاب أقرب إلى الترجمة منه إلى التأليف . فهو يعتمد على المصادر الأجنبيـة ، وينقل منها ، ويؤالف بينها . إن نظرة إلى الهوامـش ، أو إلى فهرس المعـارف ، أو فهرس الموضـوعات ، أو فهـرس الأعلام ، تثبـت بجلاء أن هذا الكتاب يقدم واقع الأدب المقارن فى فرنسا وأوروبا ، وينقله إلى اللغة العربية ، ويصنفه ، ويجيـد الانتقال مـن رأى إلى آخر ، وقليـلا مايعلـق على هذه الآراء ؛ وإن فعـل ، فباقتضاب شديد ، وفى جمل قصيرة .

إن الدكتور غنيمى هلال يعقد فصلا تحت عنوان « تاريخ نشأة الأدب المقارن» ، يمتد فى الطبعة الثالثة ، من ص ٢٠ إلى ص ٧٧ ، يتابع فيـه بصبر وأمانة تاريخ الأدب المقارن ، منذ اليونان والرومان ، وحتى العصر الحديث ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، حين اكتمل الأدب المقارن على يد مـؤسسه جوزيف تكسـت ، ومرورا برحلات الـرومانتيكيين وعصر النهضة . وغير ذلك مـن عوامـل تاريخية واجتماعيـة وثقافيـة ، أدت إلى نشأة الأدب المقـارن ، وتطوره بطريقة طبعية تستجيب لحاجة حضارية ، وعوامل تاريخية من داخل المجتمع .

ولم يتابـع الدكتـور غنيمى هـلال تاريخ الأدب المقـارن داخل اللغـة العربيـة والحضارة الإسلاميـة ، حتى إن الكثير مـن الأعلام العربيـة والشرقية التـى كان يشير إليهـا ، إنما كان يرجع فيها إلى مراجع فرنسية أو أوروبية ، مما يدل على أنها كانت من إيحاء الدراسات المقارنة

فى العالم الأوروبى، ولم تأت نتيجة استقصاء خاص داخل المصادر العربية. ومتابعة شخصية لتاريخ الأدب المقارن داخل الثقافة العربية.

ومن هنا، نراه يتجاهل إلى حد كبير وضعية الأدب المقارن فى العصور الوسطى. ويكتفى بالرجوع فيها إلى المصادر الفرنسية والأوروبية، التى تنظر إلى هذه الفترة نظرة ازدراء لأن الحضارة الغربية كانت فيها متخلفة، وتفسح الطريق للحضارة العربية الإسلامية، لكى تلقى بتأثيرها على مسيرة الحضارة الإنسانية فى كل القارات.

إن الدكتور غنيمى يقدّم هذه الفترة فى عبارات قصيرة وعامة، يستند فيها إلى المصادر الأوروبية، ويقول:

« وفى العصور الوسطى، التى امتدت من عام ٣٩٥ حتى عام ١٤٥٣، خضعت الآداب الأوروبية المختلفة لعوامل مشتركة، وحّدت بعض اتجاهاتها، ووثّقت علاقاتها بعضها ببعض. وكان لهذا التوحيد فى اتجاه الأدب مظهران عامان: أولهما دينى، كان رجال الدين فيه هم المسيطرين؛ فكان منهم القرّاء والكتّاب معًا، وتغلغل الروح المسيحى فى ذلك الإنتاج الأدبى؛ فقد كانت اللاتينية هى لغة العلم والأدب، كما كانت هى لغة الكنيسة. وثانى هذين المظهرين العامين كان فى الفروسية التى وحدت ما بين كثير من الآداب الأوروبية فى تلك العصور» (ص ٢٢).

حقا إنه أورد فصلا تحت عنوان: « الوضع الحالى لدراسات الأدب المقارن فى جامعات الغرب وفى الجامعات المصرية»، لكنه فصل يمتد من ص ٧٨ إلى ٨٨ فقط، أى لايزيد على عشر صفحات، يحاول خلالها أن يغطى هذا العنوان العريض. وقد نالت الجامعات المصرية ست صفحات فقط، تحدث فيها عن نشأة الأدب المقارن فى مصر، فى الربع الأول من القرن العشرين، خلال الترجمة والدراسات النقدية التى تستمد من مصادر أوروبية، ثم قدم منهجا لدراسة الأدب المقارن فى الجامعات المصرية، تجاهل فيه جذور الأدب المقارن فى الأدب العربى القديم.

وحقا أيضا، إنه فى مقدمة الطبعة الثانية، تحدث عن أهمية الأدب العربى، كعنصر حيوى فى مفهوم الأدب المقارن. ولكن ذلك كان فى المقدمة، وربما جاء استجابةً للمد القومى فى الجمهورية العربية المتحدة، ولم يتجاوز ذلك إلى منهج الكتاب، لأن ما ألف قد ألف، وما كان قد كان، وعملية الترقيع قد يكون لها من الضرر أكثر مما لها من النفع.

لا يهم أن يورد المؤلف بعض الأمثلة، وأن يستدرك بعض الأعلام العربية، ولكن المهم أن ينطلق من الأدب القومى، شأن الدراسات فى الجامعات الفرنسية، وأن ينطلق من الأدب العربى كمحور أساس.

ـ ١٠ ـ

وقد كانت هناك نتائج كثيرة . ترتبت على اتجاه الدكتور غنيمى فى كتابه : «الأدب المقارن» ، يمكن أن نشير إلى نتيجتين منها :

١ ـ التركيز على الوجه العالمى فى دراسة الأدب المقارن .

٢ ـ تضخيم دور الأدب المقارن .

وسنقف وقفة قصيرة عند كل من النتيجتين .

ـ ١١ ـ

ذكرنا من قبل أن الأدب المقارن ، شأنه شأن العلوم الإنسانية ، يحتوى على وجهين : وجه عالمى ، وآخر قومى . فهو يبدأ من نصوص أدبية مكتوبة باللغة القومية لها خصائصها الأسلوبية ، ثم يصاعد منها نحو الكشف عن العلاقة مع لغة أخرى .

وقد نشأ الأدب المقارن فى جامعات فرنسا هذه النشأة الطبيعية ، التى تنطلق من الأدب القومى ، وتهدف إلى خدمة الأدب القومى ، من خلالها لكشف عن أصالته والبحث عن مصادره .

ولكن الحال يكن كذلك فى مفهوم الأدب المقارن ، فى الجامعات المصرية والعربية . فقد قدم الدكتور غنيمى هلال فى كتابه ، تعريفا للأدب المقارن ينحاز فيه نحو الوجه العالمى ، ويقول :

« مدلول الأدب المقارن تاريخى ، ذلك أنه يدرس موطن التلاقى بين الآداب فى لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، فى حاضرها ، أو فى ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر ، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر» (ص ٩) .

والتركيز على الوجه العالمى يتردد فى أكثر من موضع فى الكتاب . ففى ص ١٨ ، يركز على هذا الوجه فى مفهوم الأدب المقارن ، ويقول :

« فالأدب المقارن ، إذن ، يرسم سير الآداب فى علاقاتها بعضها ببعض ، ويشرح خطة ذلك السير ، ويساعد على إذكاء الحيوية بينها ، ويهدى إلى تفاهم الشعوب وتقاربها فى تراثها الفكرى . ثم هو ـ بعد كل هذا ـ يساعد على إخراج الآداب القومية من عزلتها ، كى ينظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام ، هو ذلك التراث الأدبى العالمى مجتمعا» .

ثم ينص على ذلك صراحة ويشبه الأدب المقارن بالاقتصاد السياسى ، وبالتاريخ ويقول :

« فهو يدرس مثلهما العلاقات الخارجية ، والمشروعات التى تبدأ بها دولة ما ، وأنواع النفوذ التى تخضع لها ، وما تتعرض له إن طوعا وإن كرها من وراء حدودها ؛ وكل هذا مما تتوثق به نواحى النشاط الإنسانى وتتنوع مظاهره » . (ص ٧٧) .

وقد ترتبت على هذا الوضع ، فى كتاب الدكتور غنيمى هلال ، نتيجتان :

أولاهما ، أن الكتاب يحفل باقتباسات خارجية ، وبأعلام أجنبية ، وغير ذلك مما يغطى على الوجه القومى ، ويجعله يبدو شاحبا ، لايعبر عن نفسه ، ولايعلن عن وجوده إلا فى بعض استطرادات خفيفة للغاية ، وإشارات إلى بعض الأمثلة ، تأتى من باب القياس على الأمثلة الأجنبية ، والنصوص الأوروبية . وفى حالات كثيرة ينقل هذه الإشارات من مصادر أجنبية . وهو ، فى كل الأحوال ، لاينطلق من النصوص العربية ، ولايجعلها محورا لكتابه ، ولايصاعد منها ليلتقى أخيرا بالوجه العالمى ، ولكنه يبدأ من الوجه العالمى ، فيظل حبيسا لهذا الوجه العالمى .

أما النتيجة الثانية ، فهى تتمثل فى شحوب الناحية الفنية فى هذا الكتاب ، وذلك لأن الدكتور غنيمى يركز على العلاقات التاريخية بين النصوص ، على حساب الناحية الفنية فى بنية النصوص . ومن هنا ، لانجد ، إلا نادرا ، تحليلا لنص أدبى ، أو كشفا عن الفروق الدقيقة بين نص وآخر .

لقد كانت الموازنات الأدبية التى درسها القدماء تحت عنوان « السرقات الشعرية » ، أقرب إلى الناحية الفنية ، لأنها تنطلق من النصوص ، وتكشف عن درجة «الأخذ» من شاعر لآخر ، وفيما إذا كان الشاعر الأخير استطاع أن يخفى المعنى المأخوذ ، أو أحاله إلى صياغة جديدة تحمل بصماته ، ويمكن أن ينسب إليه أكثر مما ينسب إلى الشاعر السابق ، أو أن هذا المعنى من باب توارد الخواطر ، ومن باب المعانى المطروحة فى الأسواق ، ولكل شاعر أن يصوغه بطريقته الخاصة ، أو بغير ذلك من تساؤلات تنطلق من النص ، وترتد إلى النص .

ولكن العنوان الجارح والخادع لهذه الموازنات الأدبية ، وهو عنوان السرقات الشعرية ، والنفور من كل ما يمت إلى البلاغة القديمة بصلة ـ جعلا الناقد الأدبى ينفر من هذا الباب ، ولا يبدأ منه .

ولو أن الناقد انطلق من هذا الباب ، لوجد نفسه فى زحمة من النصوص الأدبية ، ينطلق

منها للبحث عن العلاقة التاريخية بين هذه النصوص ، ومدى مردود هذه العلاقة على الصياغة الفنية .

لو كان ذلك كذلك ، لعاد للأدب المقارن قيمته الفنية ، ولما أصبح عرضة للتشكيك من بعض الدارسين فى قيمته الفنية .

ولكن ذلك لم يكن كذلك ، فجاء كتاب الدكتور غنيمى تأكيدا لهذه الشكوك ، وانحاز إلى العلاقات التاريخية المجردة ، والتى هى أقرب إلى الفلسفة أو علم الاقتصاد السياسى أو التاريخ ، أو غير ذلك من ميادين تقف عند العلاقات الخارجية بين الدول ، ولاتعنى نفسها بالوقوف عند الخصوصية المحلية .

إن الانطلاق من الأدب القومى ؛ يجعلنا فى مواجهة الجانب الفنى ، ويضفى على الأدب المقارن شيئا من الحياة ، يجعله ينتمى إلى عالم الأدب الحى ، أكثر مما ينتمى إلى عالم الكليات المجردة .

وهذا الجانب الفنى ، يمكن بدوره أن يخدم قضايا الأدب المقارن ، وأن يساعد فى تمحيص فكرة العلاقة بين النصوص الأدبية . فقد تكون هذه العلاقة خارجية ، لأن الجانب الفنى يؤكد البعد بين النصين ، وقد تكون هذه العلاقة حقيقية ، لأن الجانب الفنى يؤكد الصلة بين النصين .

ولنضرب مثلا يوضح ذلك من مسرحية الحكيم عن شهر زاد ، ومن رواية لفريد فرج عن « أيام وليالى السندباد» .

فالجانب الفنى فى مسرحية الحكيم ، يدفعنا إلى الافتراض بأن لهذه المسرحية جذورا فى التربة الأوروبية . فالتركيز على عنصر الحوار ، وتأزم الصراع ، والقضايا الفلسفية ، والرموز الأدبية ــ وغير ذلك يذكرنا « بتكنيك » المسرحيات الغربية ، التى تتخذ من الأساطير رموزا لمعالجة قضايا ذهنية ، كقضية التطهير الفنى التى يعالجها الحكيم فى مسرحيته عن شهر زاد .

أما الجانب الفنى فى رواية ألفريد فرج ، فإنه يجعلنا فى مواجهة افتراض أن لهذه الرواية مصادرها فى التربة الشرقية . فالتركيز على العنصر الخيالى « الفانتازى» ، والجانب الأسطورى البدائى ، والبهجة والمتعة الحسية ، وعدم الايغال فى الرمز والتوتر فى الصراع ، والانطلاق من قضايا غيبية ، والاعتماد على الحس الدينى ـ وغير ذلك ، يذكرنا بالجو الشرقى .

إن الجانب الفنى هنا وهناك ، يمنحنا هذا الافتراض أو ذاك ، ويبقى على الباحث بعد

ذلك أن يكشف عن العلاقات التاريخية ، وأن يلتمس المصادر فى تلك البيئة أو فى غيرها ، حتى يصل إلى النتيجة المطلوبة فيما إذا كان هذا العمل ينتمى إلى مصادر خارجية ، فتعد قضيته من قضايا الأدب المقارن ، أو أنه ينتمى إلى مصادر من تاريخ ثقافته ، فيعالج داخل قضايا الأدب القومى .

ـ ١٢ ـ

نشأ الأدب المقارن فى فرنسا تطورا للموازنات الأدبية داخل اللغة القومية . فقد اتسع مفهوم هذه الموازنات ، وأصبح يتناول الموازنات على مستوى اللغات المختلفة . ومن هنا ، يعرّف الناقد الفرنسى الأدب المقارن بأنه العلم الذى يعالج السرقات الدائمة والأبدية بين الدول [١] . فهو، إذن ، بهذا التعريف ، امتداد للسرقات الأدبية أو الموازنات داخل الأدب القومى .

وقد جاء الأدب المقارن ، فى نشأته الأولى داخل الجامعات الفرنسية ، لخدمة تاريخ الأدب القومى ، ونقد الأدب القومى . وهذا ما يؤكده الباحث الفرنسى « جون جاك أمبير» ، وهو من أوائل من نبه إلى أهمية الدراسات المقارنة ، وقال فى إحدى محاضراته سنة ١٨٣٢ م ، بجامعة السربون : « ستقوم أيها السادة ، بتلك الدراسات المقارنة ، التى بدونها لا يكمل تاريخ الأدب» [٢] .

ومن هنا ، لم يكتسب الأدب المقارن ، فى نشأته الأولى ، أهمية خاصة تجعله فى مستوى يفوق مستوى تاريخ الأدب أو النقد الأدبى ، بل إنهم قابلوه فى أول الأمر بحذر شديد ، وظلت جامعات فرنسا لمدة طويلة تخلو من كرسى مستقل لتخصص الأدب المقارن ، كعلم قائم بذاته ، وظلت دراسته تتم داخل تاريخ الأدب ، أو النقد الأدبى .

ولكن الأمر يختلف فى جامعات مصر والعالم العربى ، فقد جاء الأدب المقارن فى أوروبا ، يرتدى قبعة الرجل الأبيض . ويحس بالتفوق على الأدب القومى ، وبأنه أسمى مكانًا من تاريخ الأدب ، ومن نقد الأدب ؛ فهو يرطن بلغة الأجانب ، وهو عالمى وغيره محلى من أهل البلد .

وقد احتفى به الدكتور غنيمى هلال ، وقدمه بحفاوة شديدة . بل إن بعض العيوب التى وجهها إليه أصحابه ، راح يدافع عنها ، ويلتمس لها المعاذير. فإن قال البعض بأن الأدب المقارن يمثل سرقات دولية ، عقب الدكتور غنيمى هلال بأن « الأدب المقارن أرحب أفقا ،

(١) الأدب المقارن ، ص ١١ .
(٢) المرجع السابق، ص ١١ .

وأعمق نظرا، وأصدق نتـائج فى دراسته للصلات الأدبية الدولية، من الـدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجدوى، لما كانـوا يسمونه : السرقات الأدبية [1]. وإن اتهمه آخرون بأنه تاريخى لايفيد، عقب الدكتور غنيمى بعدم جدوى مثل هذه النهضة[2].

وقد أراد كثيرون فى عالمنـا العربى أن يكتسبوا مثل هذه الـوجاهة، فاندفع كـل من هب ودب يؤلـف حول الأدب المقارن، وليـس مهما ما يقول، ولكن المهـم أن يكون كتابـه حول الأدب المقارن، وقـد لايمت الكتـاب إلى الأدب المقارن بمعناه العلمـى، وقد يكـرر مسائل رتيبة ومعروفة، أو يشرح بعض القضايا حول علمية الأدب ومجال التأثير والتأثر، وقد يكون كتابـا طلابيـا، ولكن المهـم ـ فى كـل الأحوال ـ أن يجارى الموجة، ويكتسـب الوجـاهة، وينتمى إلى أصحاب القبعات ومعاطف الفرو .

إن وضع قضية الأدب المقارن فى الجامعات الفرنسيـة، غيره فى الجامعات العربية. ففى الجامعات الفـرنسية، كانـت القضية تتلخص فى البحث عـن وضع ممتاز لـلأدب المقارن، يستقل به عن تاريخ الأدب القومى . أمـا فى الجامعات العربية، فإن القضية تتلخص فى التخفيف من ذلك الوضع الممتاز، والحد من درجة الاستعلاء على الأدب القومى .

ـ ١٣ـ

يبقى من كتاب الدكتور غنيمى هلال أمران، هما : المنهج من ناحية، واستثارة الذهن نحو تطبيق ذلك المنهج، من ناحية ثانية.

فالمنهج، يتمثل فى تلك القيمة الباقيـة من كتاب « الأدب المقارن»، وتتلخص فى دراسة علاقة التأثير والتـأثر بين النصوص الأدبية فى اللغات المختلفة، ثـم إثبات البراهين العلمية التى تؤكد هذه العلاقة.

وقد طبـق الدكتور غنيمى هـذا المنهج على نصوص أجنبية فى حـالات كثيرة، ورجع إلى آراء باحثين فـرنسيين وأوروبيين فى الأعم الأغلب. ويبقى مـن هذا التطبيق استثارة الـذهن لكى يقـوم بالمثيل، ويتمكن مـن الانطلاق من نصوص عـربية، ومن باحثين عـرب، ثم يصاعد خلال ذلك إلى البحث عن الوجه العالمى للأدب المقارن.

ونحن ننطلـق من هذين الأمـرين عند الـدكتور غنيمى هـلال، فنقدم تعريفا جـديدا للأدب المقارن، هو :

---

(١) المرجع السابق، ص ١١ .　　(٢) انظر مقدمة الطبعة الأولى .

« توسيع مجال الموازنات الأدبية ، لكى تنتقل من حدود اللغة القومية ، إلى الكشف عن العلاقات مع نصوص كتبت بلغات أخرى ، وإثبات تلك العلاقات عن طريق النقد الأدبى من ناحية ، وعن طريق البراهين العلمية ، من الناحية الأخرى » .

إن هذا التعريف الجديد ، قد يكون من باب « المعارضة » لتعريف الدكتور غنيمى ، ولكنه أبدا لن يكون من باب المناقضة ، لأنه يلتقى مع الدكتور غنيمى فى منهجه الذى يحاول من خلاله أن يثبت بالبراهين العلمية موطن التأثير والتأثر .

ومن هنا ، فإن ما ذكره الدكتور غنيمى ، فى الفصلين الثالث والرابع من الباب الأول ، شىء يتطلبه هذا التعريف الجديد ؛ فقد تحدث فى الفصل الثالث عن « عدة الباحث فى الأدب المقارن » ، وتحدث فى الفصل الرابع عن « ميدان البحث فى الأدب المقارن » ، وكل ذلك فى الدراسات التمهيدية ، التى لايستغنى عنها الأدب المقارن ، حتى فى تعريفه الجديد .

وأيضا ، فإن الكثير مما ذكره الدكتور غنيمى فى الباب الثانى ، تحت عنوان « بحوث الأدب المقارن ومناهجها » ، لايتنافى مع التعريف الجديد ، فهو قد تحدث فى الفصل الأول عن « عالمية الأدب وعواملها » ، وهو قد تحدث فى الفصل الثانى عن « الأجناس الأدبية » وفى الفصل الثالث عن « المواقف الأدبية والنماذج البشرية » ، وفى الرابع عن « تأثير كتاب أدب من الأدب فى آداب أخرى » ، وفى الفصل الخامس عن « دراسة المصادر » ، وفى الفصل السادس عن « المذاهب الأدبية » ، وفى السابع والأخير عن « تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى » ، وكل هذه العناوين يتطلبها التعريف الجديد ، كدراسات تمهيدية لابد منها لكل باحث فى مجال الدراسات المقارنة .

إن ماذكره الدكتور غنيمى هلال فى الفصلين الأخيرين من الباب الأول ، وماذكره فى الباب الثانى بفصوله السبعة ، يمتد من ص ٨٩ حتى ص ٤٢٩ ؛ فهو يشغل نحوًا من ٣٤٠ صفحة ، فى كتاب لاتزيد صفحاته على ٤٣٧ ، بما فى ذلك المقدمات والخاتمة . وكل هذا ، يدل على أن نقط الالتقاء مع الدكتور غنيمى أكثر بكثير من نقط الافتراق .

إن مجال الافتراق بين التعريفين إنما يتمثل فى نقطة البدء . فالباحث ، فى التعريف الجديد ، يبدأ من الأدب القومى (العربى) ، ويجعل علاقة التأثير والتأثر موظفة لخدمة هذا الأدب . وهو ، بذلك ، يخفف من تضخم مكان الأدب المقارن ، ويجعله قسيما لتاريخ الأدب وللنقد الأدبى ، بل ربما يشكك فى دوره كعلم مستقل ، ويحوله إلى فرع من فروع النقد

الأدبى، يهتم بالموازنات بين النصوص الأدبية ، وبـالسرقات الدولية والأبدية على حد تعبير الباحث الفرنسى .

وهذا التعـريف الجديـد، يهتم بالنـاحية الفنية أيضـا، ويجعل منهـج البحث فى الأدب المقارن مـن شقين : النقد الأدبـى من خـلال الاستشعار الأولى بـالعلاقـة بين النصين . ثم البراهين المادية التى تؤكد هذا الاستشعار.

إن الاستشعار الفنـى ، هو الخطوة الأولى فى الدراسـات المقارنة ، التـى تطرح الافتراض المبدئى ، وتدفع الباحث إلى أن يواصل الطريق فى البحث عن البراهين العلمية .

وهو استشعـار، يأتى عـن طريق الحسـاسية الفنية . ودون هـذه الحساسية ، قـد يضل الباحث طريقه ، ويقع فى مسائل تجريدية جـافة ، وهذا يدل على الصلة العميقة التى تربط الأدب المقارن بالنقد الأدبى ، كعلم يقوم على مـوهبة تستشعر الفروق الدقيقة بين النصوص الأدبية .

وربما كان الاستشهاد بمثال من واقع تجربتى الشخصية ، يمكن أن يقرب لنا ما أريد أن أنص عليه من أهمية الناحية الفنية فى مجال الدراسات المقارنة .

فبعد أن فرغـت من رواية « أمريكـا » لكافكا ، أحسست بـأن هذه الرواية تختلـف عن «القضية» و«القلعـة» و«سور الصين» ، وغير ذلك مـن روايات كتبها كـافكا . بل أكثـر من ذلك ، أحسست أن هذه الرواية تختلف عـن منهج الرواية الأوروبية التقليدية ، وأنها تقترب كثيرا من منهج المقامـات فى الأدب العربى ، وهو منهج يقوم على وحـدات مستقلة ، ليس من الحتم أن تخضع لخط تطورى يربط بين الفصل والذى يليه .

إن الحس الفنى ، نبهنى إلى افتراض مصادر شرقية لهذه الرواية . ومع البحث ، اكتشفت أن مقامات الحريرى انتقلـت إلى العالم الغربى ، وأنها قد أثرت فى جنـس أدبى يسـمى أدب الشطار، وهو جنس يـدور حول بطل من قاع المجتمع شبيه إلى حـد كبير ببطل المقامات . فتوصلت إلى نتيجـة مؤداها أن هذه الـرواية لكافكا إن لم تكن قـد تأثرت مباشرة بـالمقامات فهى على الأقل قد تأثرت بها عن طريق ذلك الجنس الأدبى .

وهذا الانطـلاق فى الأدب القومى ، كنصـوص أدبية تحمل خصـوصية فنية ، يقلـل من أهمية الـدراسات التـى أوردها الدكتـور غنيمى هـلال فى الفصل الأول مـن الباب الأول ، والتى تـدور حول تـاريخ نشأة الأدب المقـارن فى أوروبا . وهـذا التقليل ، لا يصـدر، من تجاهل للمجهود العلمى الذى بذله الدكتـور غنيمى من أجل هذه الدراسات ، ولكن لأن هذه الـدراسات خاصـة بواقع الأدب المقارن فى الجامعـات الأوروبية والفرنسيـة . ونحن فى

التعريف الجديد ننطلق من الأدب القومى ، الذى هو الأدب العربى فى مثل حالتنا ، ومن هنا ، تبدو هذه الدراسات غير مجدية فى نقطة انطلاقنا ، ونراها أقرب إلى الترجمة والنقل .

وكل هذا ، يجعلنا نقترب من الغاية التى تهدف إليها هذه الدراسة ، وهى تتعلق بتأسيس علم أدب مقارن من منظورعربى . وفى هذه الحالة ، سوف يتحول كتاب الدكتور غنيمى إلى خلفية تاريخية لهذا العلم ، قدمت المنهج ، وقدمت النموذج من واقع الأدب الفرنسى ، واستفزت الذهن لكى يؤسس علم الأدب المقارن ، من واقع تاريخ الأدب العربى ، وانطلاقا من النصوص العربية .

ـ ١٤ ـ

ومن أجل هذه الغاية ، يمكن أن نطرح تصورا التأسيس علم أدب مقارن من منظور عربى ، يقوم على الخطة التالية :

١ ـ البحث عن جذور الأدب المقارن داخل الأدب العربى .
٢ ـ دراسة الأجناس الأدبية من واقع تاريخ الأدب العربى .
٣ ـ الاهتمام بتأثير الأدب العربى فى غيره من آداب الشعوب الأخرى .
٤ ـ البحث عن مذاهب أدبية داخل الفكر العربى .

وسنقف وقفة خاصة عند كل نقطة من تلك النقاط السابقة .

ـ ١٥ ـ

جاء الفصل الأول فى كتاب الدكتور غنيمى هلال تحت عنوان : « تاريخ نشأة الأدب المقارن فى أوروبا » ، وقد خصصه للنقاط الآتية :

فكرة الأدب المقارن قبل القرن التاسع عشر ـ نظرية المحاكاة فى الأدب اللاتينى وفى عصر النهضة والعصر الكلاسيكى ـ فى القرن السابع عشر ـ فى القرن الثامن عشر ـ فى القرن التاسع عشر ـ الحركة الرومانتيكية ـ مبادئ الرومانتيكية ومقارنتها بمبادئ الكلاسيكية ـ مدام دى ستال ـ سانت بوف ـ النهضة العلمية فى القرن التاسع عشر ـ إرنست رينان ـ هيبوليت تين ـ جاستون بارى ـ برونيتيير ـ كمال نشأة الأدب المقارن على يد جوزيف تكست والباحثين المحدثين .

إلى هذه النقاط نتابع جذور الأدب المقارن فى التاريخ الغربى قبل عصر النهضة وبعده ،

وخلال مـذاهب وحـركات غـربية ، مثـل الرومـانتيكية والكـلاسيكية ، وعلى يـد أعلام فى الغرب ، مثل : مدام دى ستال ، وسانت بوف ، وإرنست رينان وحتى جوزيف تكست ، وترصد هذه الجذور بالعودة إلى مصادر أوروبية وفرنسية بنوع خاص .

ونحن بصدد البحث عن جذور للأدب المقارن ممتدة فى التاريخ العربى ، سنغير الفصل إلى « تاريخ نشأة الأدب المقارن عند العرب» ، ونخصصه للنقاط الآتية :

رحلات العـرب قبل الإسـلام ـ رحلـة الشتاء ورحلـة الصيف ـــ المناذرة ـــ الغساسنـة ـ اليهوديـة والنصرانية فى الجزيرة العربيـة ـ القيان والمغنيات ـــ الهجرات اليمنية ـ الفتـوحات الإسلامية ـ الهجرات العربية بعد الإسلام ـ الصراع مع الحضارة المجاورة ـ التعريب ـ الزواج والنسب ـ تعريب الـدواوين ـ كتاب الدواوين من أصول غير عربية ـــ الترجمة عن اليونانية والفارسية والهندية والسوريانية وغير ذلك ـ المنافذ الحضارية خلال الأندلس وجنوب فرنسا وصقلية ومالطة وأوروبا الشرقية ـ رحلات ابن بطوطة وغيره ـ مجالس الخلفاء والوزراء والقادة ـ الفـلاسفة ـ المتصـوفة ـ السير الشعبيـة ـ العـادات والتقاليد ـــ الأعياد والمواسم ـــ الكتب المقدسة ـ قصـص الأنبياء ـ قصة يوسف ـــ مجنون ليلى ـ الشعوبية ـ الجاحـظ ـ ابن المقفع ـ الموشحـات والأزجال فى الأنـدلس ـــ لقمان ـــ النفود الفـارسـى ـ النفـوذ التركى ـــ الحروب الصليبية ـ الحملة الفرنسية على مصر ـــ محمد على ـ الاستعمار ـ الترجمة فى العصر الحديث ـ البعثات الخارجية ـ الجامعات ـ الصحافة ـ الإعلام ـ جهود الدكتور غنيمى هلال ـ كتابه فى الأدب المقارن ـ توجه الدراسات المقارنة بعد الدكتور غنيمى ـ البحث عن الجذور التراثية فى الرواية والمسرح وغيرهما ـ ظهور فكرة الأصالة ـ اقتراح دراسة الأدب المقارن من منظور الأدب العربى .

وغير ذلك من نقاط تستوحى التاريخ العـربى ، وتحاول أن تؤصل للأدب المقارن داخل هـذا التاريـخ ، ونـردد أعلامـا عـربية ، وأحـداثـا عربيـة . حتـى حينما تتعرض للتـأثيرات الأوروبية ، فـإن منطلقها يكـون من الواقـع العربـى ، ولا تمس الأحداث الأوروبيـة إلا من خلال تأثيرها على هذا الواقع .

إن الـذى حدث عنـد الدكتـور غنيمى ومـن سار فى اتجاهـه ، أنهم اطلعوا على بعـض المؤلفات الأوروبية وقاموا بترجمتها ، وعرضوا وجهة نظر أصحابها ، وهذا أمر سهل ، يتطلب معرفة صـاحبه بلغة أوروبية فحسـب . أما بقية الجهد ، فقد قـام به أصحابه مـن المفكرين الأوروبيين . وكل ماهـو مطلوب من الدكتـور عنيمى ، أو من يسير فى اتجاهه ، هـو عرض هذا الجهد ، أو التعليق عليه ، أو ضرب أمثلة تستوحيه وتسير على منواله .

أما الخطوة الأخـرى المطلوبة ، والخاصة بتـأصيل الأدب المقارن فى البيئة العـربية ، فهى

أشد صعوبة، لأن الطريق غير ممهدة، ولأن المطلوب من الباحث أن يتابع النقاط السابقة فى المؤلفات التاريخية والجغرافية والأدبية والفلسفية والصوفية، ثم يقدم نسقا يضاهى النسق الذى قدمه الباحثون الأوروبيون والفرنسيون، واستوحاه الدكتور عنيمى ومن سار على دربه.

- ١٦ -

استعرض الدكتور غنيمى فى الباب الثانى، ميادين البحوث فى الأدب المقارن. التى تدور حول المواقف الأدبية، والنماذج البشرية، والأجناس الأدبية، وغير ذلك مما غطى به الفصول السبعة التى تشكل هذا الباب.

وقد ذكرنا من قبل، أنه يمكن لمن يريد أن يؤصل الأدب المقارن فى البيئة العربية أن ينطلق من هذه الميادين وتلك الفصول، ولكن بشرط له أهميته، وهو أن تكون طريقة معالجته لهذه الفصول مختلفة عن الطريقة التى عالجها بها الدكتور غنيمى.

فالدكتور غنيمى، قد نقل معلوماته من الكتب الأوروبية والفرنسية، فجاءت تخدم الأدب القومى الفرنسى أكثر مما هى تخدم الأدب القومى العربى، الذى ضاع خلال السياق، وجاء من باب الاستطراد، وفى حالات كثيرة منقولا عن مصادر أوروبية.

لنضرب مثلا على ذلك بما ذكره الدكتور غنيمى فى فصل « الأجناس الأدبية». فقد استعرض الأجناس الأدبية الشائعة فى العالم الغربى، من مثل: الملحمة، والخرافة، والقصة والمسرحية. وتجاهل الأجناس الشائعة فى الأدب العربى، من مثل: الشعر، والخطابة، وفن الحكمة.

ومن هنا، جاء استعراضه مليئا بالأعلام والأمثلة والإحالات الغربية، وعرج على الأدب العربى من باب الاستطراد السريع. فهو، مثلا، فى حديثه عن الملحمة، يتابع تاريخها عبر الأدب اليونانى، واللاتينى، وفى العصور الوسطى وحتى العصر الحديث، ويضرب أمثلته من الإلياذة، والأوديسا، والانياده، والكوميديا الإلهية، والفردوس المفقود، ومغامرات تلماك، ويشير إلى هوميروس، وفرجيل، ودانتى، وميلتون، وفينلون.

إن يشرق ويغرب، ولا يعرج إلى الأدب العربى إلا فى النهاية، وفى فقرة أخيرة لاتتجاوز ستة أسطر، يذكر فيها أن الأدب العربى القديم لم يعرف فن الملاحم، وكل ما عرفه العرب مما يمت إلى ذلك بصلة، هو فن السير الشعبية، وهو فن فيما يرى ليس له من المكانة الأدبية ما يسمح له بأن يدرسه فى هذا الكتاب؛ ومن هنا، يكتفى بهذه الإشارة، ويتوقف عن دراسته.

لقد كان أسهل على الدكتور غنيمى أن ينقل ويترجم ، من أن يتابع بنفسه تاريخ الأجناس الأدبية التى شاعت فى الأدب العربى ، وأن يُكوِّن رؤيته الخاصة .

أما الباحث عن تأصيل الأدب المقارن فى البيئة العربية ، فإن مهمته أصعب من ذلك بكثير؛ إذ عليه أن يتابع بنفسه رحلة الشعر، والخطابة ، والحكمة ، وغير ذلك من أجناس أدبية ، عرفها العرب ، و رددوها فى كتبهم .

وهو فى تلك المتابعة لن يردد ماقاله النقاد ، القدامى أو المحدثون ، عن تاريخ الشعر العربى ، أو عن الخطابة ، أو الحكمة ، أو المديح ، أو الغزل ؛ لأن ماقالوه يندرج فى تاريخ الأدب القومى . ولكن الباحث عن تأصيل الأدب المقارن ، يتصدى لدراسة هذه الأجناس والأنواع ، من منطلق علاقة التأثير والتأثر مع آداب اللغات الأخرى .

لنضرب مثلا ، يجسد هذه المهمة من تتبع تاريخ الشعر العربى ، من منظور هذه الرؤية المقارنة . فالمطلوب من الباحث ، أن يكشف قبل كل شىء عن نظرية الشعر عند العرب ، كما تتمثل فى عمود الشعر نظريا ، وفى المعلقات كنماذج . ثم يتحدث عن نظرية الشعر عند اليونان ، كما يمثلها كتاب « فن الشعر» لأرسطو. ثم يتابع الصراع الحضارى بين النظريتين ، ومردود هذا الصراع على الشعر العربى ، ويرصد قوة الحضارة العربية فى تلك الفترة ، والتى تمثلت مصطلحات أرسطو، وحولتها عن مجراها ، وجعلتها أقرب إلى مصطلحات الشعر الغنائى ، منها إلى مصطلحات الشعر التمثيلى . ثم يتابع رحلة الشعر فى علاقته مع الثقافة الفارسية ، وأثر تلك العلاقة فى اللغة والموضوعات ، ورحلته فى بلاد الأندلس ، والتغيير الذى طرأ على شكل القصيدة واستجابة القصيدة العمودية لهذا التغيير. ثم متابعة التغيير الذى طرأ على شكل القصيدة فى العصر الحديث بعد الاحتكاك مع الحضارة الأوروبية ، ورصد درجة الانحراف عن تقاليد القصيدة العربية . والمقارنة بين موقف الحضارة العربية القديمة التى تمثلت الفكر الإغريقى ، وحولته إلى جزء من بنيتها الفكرية ، وموقفها فى العصر الحديث بعد أن ذابت فى الفكر الأوروبى وخضعت لمصطلحاته الخاصة .

وغير ذلك من متابعة لكل جنس من الأجناس الأدبية الشائعة ، وهى متابعة لاتنقل من تاريخ الأدب العربى فى صورته القومية ، ولاتترجم من المصادر الغربية ، ولكنها تؤصل للأدب المقارن ، من دائرة النصوص العربية وعلاقتها بالنصوص الأجنبية ، بحثا عن الأصالة ، واستنتاجا من تاريخ عربى ، وترديدا لأعلام عربية ، واستشهادا بنماذج عربية .

مالت الدراسات المقارنة فى مصر والعالم العربى، بفضل كتاب الدكتور غنيمى، إلى التركيز على تأثر العرب بغيرهم، وخاصة بالكتّاب الأوروبيين. ولم تعط مثل هذا الاهتمام بالجانب الآخر، الذى يركز على تأثير العرب فى غيرهم من كتّاب الشعوب الأخرى.

وانطلقوا يبحثون عن مصدرٍ لكل أديب عربى؛ فطه حسين هو فولتير الشرق، والعقاد هو كوليردج، والحكيم هو أفلاطون، ومحمود تيمور هو موباسان، ونجيب محفوظ هو زولا، وإحسان عبد القدوس هو هـ. جـ. ويلز، وصلاح عبد الصبور هو إليوت.

وقد كانت هذه المصادر الأجنبية تطلق بتيه شديد، سواء من الأديب أو من ناقده، ودون أدنى إحساس بأن التركيز على المصدر إنما يحيل الكاتب إلى صدى، ولدرجة أن بعضا ممن يكتبون بدافع من أنفسهم، ومن منطلق الأصالة، قد تواروا فى الظل، لأنهم لايجدون «سيدا» أجنبيا يتكئون عليه، ويتيهون به على الجمهور.

وقد توالى الضغط الأوروبى على الواقع العربى، وأصبحت المذاهب الأدبية التى تنشأ فى أوروبا تفرض على الواقع الأدبى فى مصر والعالم العربى.

من المعروف أن المذهب الأدبى، لايفرض من فوق، أو بقوة القانون والقهر، ولكنه يختمر فى بيئة، ويتحرك بين جمهور، ويعكس فلسفة معينة ويخضع لتأويلات النقاد والدارسين. وكل هذا يعنى أنه يحمل خصوصية معينة، لاتتيح له أن يترعرع فى تربة أخرى.

ولكن الدارسين يتجاهلون ذلك، ويتعرضون لتفسير التاريخ العربى، وتحليل الإبداع الأدبى، من منطلق الكلاسيكية، أو الرومانتيكية، أو الواقعية، أو الماركسية، أو الوجودية، وينثرون المصطلحات الوافدة التى نشأت فى ظروف خاصة على التاريخ العربى.

وظهر هذا الضغط، بصورة واضحة، على أقسام: اللغة الإنجليزية، واللغة الفرنسية، واللغة الألمانية، وغير ذلك من أقسام الجامعات المصرية والعربية، التى تتخصص فى اللغات الأوروبية، وتتحول إلى نسخة من أقسام الجامعات الإنجليزية، والفرنسية، وتقوم بدراسة الأدب المقارن من منظور هذه الجامعات، وتركز على الموضوعات التى تبرز تأثير الآداب الأوروبية فى الأدب العربى الحديث، من مثل: شكسبير فى الأدب العربى - إليوت فى الأدب العربى - تأثير تيار الشعور فى الرواية - العبثية فى المسرح المصرى - صورة الغرب فى الرواية العربية الحديثة - بين رواية زينب وغادة الكاميليا - المصادر الفرنسية فى أدب طه حسين - بخيل موليير فى الأدب العربى - الرومانتيكية الغربية فى الشعر العربى الحديث - بين نجيب محفوظ وتشارلز ديكنز.

إن تأصيـل الأدب المقارن فى الواقع العـربى، يتطلب قـدرا مماثلا من الاهتمام بـالصورة الأخـرى ، التى تحاول أن تبرز تـأثير الأدب العربـى فى غيره مـن آداب الأمم الأخـرى. إن الباحث، بذلـك، يصحح الوضع، ويستكمل الصورة، ويحقق الموضـوعية التى تستغرق الجوانب كافة .

ومن ناحيـة أخرى، فإن هذا الاهتمام يحقق هـدفا قوميا، ويجعل الإنســان العربى يحس بأنـه ممتد تاريخيـا، خلال أدب عريـق، أثر قـديما فى الحضارات المجاورة، مثـل : حضارة الفرس والترك والحضـارة القبطية ، وامتد بتأثيره إلى قـارتى إفريقية وآسيـا ، وعبر البحر إلى قعر الحضارات الغربية .

إن موضـوعات، مثـل : المقامـات ، وألف ليلـة وليلة ، وحـى بن يقظـان، والمعراج، والموشحات، وبخـلاء الجاحظ، والحب العـذرى، والفروسيـة، والوقـوف على الأطلال، والعروض، والقافيـة، وصورة الشرق، وقصة يوسف، ومجنـون ليلى، ، والأدب العربى فى إفريقية ، أو فى الصين، أو عند الشعوب الإسلاميـة، أو فى أمريكا اللاتينية، أو فى أوروبا الشرقية ـ إن موضـوعات كهذه ، يمكن أن تكون منطلقا للكشف عـن تأثير الأدب العربى فى الآداب الأخرى، وأن توظف الأدب المقارن من أجل هدف قومى .

ـ ١٨ ـ

المذاهب الأدبيـة لاتنشأ مـن فراغ، ولكنها تختمـر داخل بنية المجتمـع، نتيجة عـوامل سياسية وفكرية . وقـد ذكرنا، من قبل، أن الضغط الأوروبى على الواقـع العربى، قد بلغ حد إسقـاط المذاهب الأوروبيـة على الواقـع العربى، وتحويـر هذا الـواقع لكـى يستجيب لمقولاتها . ونضيف، الآن ، أن الدكتور غنيمى فى كتابه قد ذكر أن الأدب العربى لم يصل إلى حد المذاهب الأدبية، نتيجة غيبة الوعى عند الجمهور، وغياب الرؤية الفلسفية[1] .

ليس حتما أن يعـرف الأدب العربى نفـس المذاهب الأدبيـة التى نمت فى أوروبـا نتيجة عوامل تاريخية، حتى إذا ما افتقدناها حكمنا على الأدب العربى بالجهل والغباء، ثم نمعن فى عملية التعذيب الذاتى ، ونرى أنفسنا غير جديرين بالمعرفة والرؤية الفلسفية .

إن الذى يدرب ذهنه على استقـلالية التفكير، ويصدر عن تفرد وأصالـة، ثم يبحث فى الفكر العربى عن المذهب الأدبى، فإنه حتما سيلتقى بهذا المذهب . ولكن، ليس من الحتم أن يكون هذا المذهب صورة من المذاهب التى عرفتها الحضارة الأوروبية .

---

(١) انظر ص ٤١٦ .

إن المذهب فى تعريفه اليسير يحمل رؤية فكرية ، تتجسد خلال جمهور يتحمس لها ، وتثبت فعاليتها خلال تطبيقات تتناول مختلف الأنشطة البشرية ، سلوكية ، أو شعورية أو عقلية .

وليس من المعقول أن حضارة عريقة وممتدة تاريخيا ، كالحضارة العربية الإسلامية ، تخلو من المذاهب بهذا التعريف اليسير. فهى حضارة تملك رؤية فكرية وعقدية ، وأثرت وتأثرت بالحضارات المجاورة ، ولها خصوصيتها الحضارية ، التى ألقت بظلالها على مختلف الأنشطة البشرية . وكل ما هنا لك ، أن الذهن العربى المعاصر فى حاجة إلى أن يلتقط أحكامه الخاصة من واقع التاريخ العربى ، وليس من واقع المؤلفات الجاهزة أو الأفكار الوافدة .

إن مذهبا ، مثل مذهب الوسطية ، يمكن أن يمثل مذهبا أدبيا من واقع التاريخ العربى ، ويمكن أن يحمل كل مقومات التعريف السابق للمذهب الأدبى ، وكل ما هنالك ، أن هذا المذهب قد وقع فى دائرة الفكر الدينى ، فانصرف عنه الفريقان .

الفريق القديم ، نظر إليه كمذهب دينى ، لاينبغى أن تهتك حرمته ، وننظر إليه كفكر يستجيب للاجتهادات البشرية .

أما الفريق الحديث ، فقد نظر إليه كطقس دينى ، يشبه العبادة والتبتل ، ولا يصل إلى حد التأثير على الفكر الإنسانى .

وسوف نحاول فى الأسطر القادمةأن نتابع هذا المذهب الوسطى ، من منظور الأدب المقارن ، الذى يقوم على فكرة التأثير والتأثر بين الآداب المختلفة ، وسنحس ذلك بسرعة وخفة ، لأن لى كتابا مفصلا حول هذا الموضوع ، يصل إلى خمسة أجزاء .

الوسطية لها رؤيتها ، ولها جمهورها ، ولها تطبيقاتها ، كما أوضحت فى الكتاب السابق ، ولها خصوصيتها التى جعلتها تدخل فى صراع حضارى مع وسطية أرسطو ، واستطاعت أن تحوّر من الفكر الفلسفى الذى ترجم إلى العربية ، ثم انتقلت بعد ذلك بهذا التحور الحضارى إلى العالم الأوروبى ، وأثرّت فيه . وكانت قصة حى بن يقظان هى المثال البارز على هذا التأثير. وقد تجسدت الوسطية العربية فى قالب الأدعية المأثورة ، التى كانت تعكس رؤية فكرية مميزة ، أثرت بعد ذلك فى شطحات الصوفية ، والتى بدورها نقلت إلى الفكر الغربى . وكان ابن عربى والحلاج مثالين بارزين على ذلك . ثم عاد الفكر الصوفى بعد أن تلوث بالرؤية الغربية إلى العالم العربى . وكان الحلاج ـ كما صوره صلاح عبد الصبور فى مسرحيته ـ شاهدا على تلك العلاقة بين الحضارتين الغربية والأوروبية .

وهكذا ، يمكن أن نتابع هذا المذهب من منظور الأدب المقارن ، ونجد أنه يملك تاريخا

لايقل عن المذهب الكلاسيكى، أو الرومانتيكى، وأنه يثير الكثير من القضايا التى تمت بصلة كبيرة إلى ميدان الأدب المقارن .

ـ ١٩ ـ

منذ أن تشكلت الحضارة العربية الإسلامية، دخلت فى حوار حىّ مع مختلف الحضارات الإنسانية، منذ الفرعونية وحتى الحضارة الغربية الحديثة، مرورا بالحضارات الإغريقية، والقبطية والفينيقية، والآشورية، والفارسية، والرومية .

ولأنها حضارة عريقة، تستند على أرضية فكرية، وليس على مظهر عسكرى فحسب، لم يفقدها ذلك الحوار خصوصيتها، بل خرجت منه بأفق أوسع، ودماء جديدة .

وقد انعكس هذا الحوار على الأدب العربى وتفاعل مع الآداب الأخرى، وأخذ منها وأعطاها، وكانت حصيلة ذلك تجددا فى الشعر، وفى النثر، وفى سائر الأجناس الأدبية .

إن كل هذا يعنى أن فكرة التأثير والتأثر موجودة منذ أن بزغ الأدب العربى إلى الوجود، وتشكل فى لغة لها رؤيتها الفكرية والفنية وهى حقيقة لاتحتاج إلى بيان، تدل عليها الترجمات، وأقوال الأدباء من أمثال الجاحظ وابن المقفع .

فالأدب المقارن هو حقيقة قائمة منذ القديم، وكل ما أضافه العلم الحديث هو ذلك المنهج العلمى، الذى يخضع علاقة التأثير والتأثر للبراهين العلمية والأدلة المادية .

وقد كان للدكتور غنيمى فضل التعريف بهذا المنهج فى الأوساط الأدبية والجامعية فى العالم العربى. وإذا كان الدكتور غنيمى قد اعتمد فى تعريفه وفى شرحه على أمثلة أوروبية وعلى مصادر فرنسية، فإن الخطوة التالية والمتمثلة فى المشروع الذى اقترحته، تنتظر رائدا آخر، يكون له فضل تشكيل علم أدب مقارن من منظور عربى .

ـ ٢٠ ـ

كانت تلك المقدمة عن الهدف القومى من الأدب المقارن .

ويأتى هذا الكتاب تطبيقا لتلك المقدمة .

فهو فى الفصل الأول، يبدأ من مقامات الحريرى، ويكتشف البنية الفنية لهذه المقامات، ثم يتابع رحلتها فى بطن التاريخ حتى تصل إلى رواية «أمريكا» لكافكا .

وهو فى الفصل الثانى، يسعى إلى بيان أن الكثير من المناهج الأدبية ، يمكن الوصول إليها عن طريق التراث. إن فكرة « البنائية » مثلا، التى شغلت النقد الأدبى الحديث، يمكن الوصول إليها عن طريق السكاكى، وعن طريق البلاغة العربية، بدلا من أن يكون مدخلنا إليها هو رولات بارت وغيره من النقاد الأوروبيين، وبذلك نصحح طريق النهضة الذى تتبعه مختلف الحضارات الإنسانية، والذى يقوم على إحياء التراث، ثم الانطلاق منه إلى رؤية معاصرة.

وهو فى الفصل الثالث، يقدم معالجة للأشكال الأدبية من منظور عربى بحت. إن فكرة الرحلة إلى العوالم الأخرى، والتطلع نحو أخبار السماء تضربان بجذورهما فى الأدب العربى، منذ أن بدأ الكهان ، عن طريق الجان، يتلصصون على أخبار السماء، وحتى أن أصبحت هذه الرحلة قالبا أدبيا شكلته الحضارة العربية الإسلامية ، ومنحته خصوصيتها، وتداولته أيدى الكتّاب، وانتقل بعد ذلك إلى مختلف الحضارات الإنسانية، كالحضارة الفارسية، والتركية، والإيطالية.

وهذا الفصل، يتابع تلك الرحلة منذ الطبرى فى تفسيره، وحتى الزبيرى فى روايته «مأساة واق الواق»، وإقبال فى رسالته « جاويدنامه». وهو خلال تلك الرحلة، يتابع تنقلات هذا الشكل من النثر إلى الرواية إلى الشعر، ويرصد استجابته لكل الرؤى الحضارية، سواء كانت فكرية أو فنية.

وهو فى الفصل الرابع، يتابع رحلة الحلاج من التراث العربى، إلى الفكر الأوروبى، ثم عودته إلى الأدب العربى ، محملا برؤية غربية وغريبة، تكشف عن الصراع الحضارى الذى يتستر وراء الشخصيات الأدبية، والأشكال الفنية، لأن الوعى بهذا الصراع يزيد من درجة المناعة.

والكتاب، فى كل فصوله، يتشبث بأمرين، ويحاول ألا يفلتا منه : أولهما، الانطلاق من النصوص الأدبية فى محاولة لإضفاء نزعة فنية على بحوث الأدب المقارن ، تخفف من جفاف النزعة التاريخية. والآخر، الانطلاق من الهدف القومى، فى محاولة لتأصيل علم أدب مقارن من منظور عربى .

والله أعلم .

الفصل الأول

البطل المراوغ

بين الحريرى وكافكا

دراسة مقارنة حول الشخصيات الأدبية

- ١ -

يقدم الحريرى فى مقامته الحرامية ـ وهى المقامة الأولى فى التأليف ، وإن كانت تمثل الثامنة والأربعين فى ترتيب المقامات ـ صورة لبطلة « أبى زيد السَّروجى » . فقد ذاع أمره بين الناس ، يراه فى مسجد بنى حرام بالبصرة يخطب ، فيعجب به ، ويسمع الكثير عنه . كل واحد من الحاضرين يذكر أنه رآه فى مسجد آخر. وكل واحد يتحدث عن ظرفه وبلاغته وشدة تأثيره فى الناس . وكل واحد يذكر أنه سمع منه أحسن مما سمع الآخرون . وكلهم يؤكدون على أنه كان يغيّر فى زيه وهيئته .

ويصف الشريشى فى شرحه للمقامة الحلوانية ، السَّروجى بأنه من أهل الكُدْية ، الذين ينتمون إلى بنى ساسان ، وهم قوم قد خضعوا لراية الإسلام فى عهد عمر بن الخطاب ، وتقلبت بهم صروف الدهر، من عز وملك إلى ذل وبؤس ، فاحترفوا مهنة السؤال ، وأخذوا يرققون قلوب الناس بالحديث عما كانوا فيه من عز، وما صاروا إليه من ذل ، ويشيرون إلى أعاجيب الدهر، الذى يعز ثم يذل .

وقد تحول هؤلاء القوم إلى طائفة ، لهم مصطلحاتهم الخاصة ، وتقاليدهم الخاصة ، ولهم فوق كل ذلك « نوادر » يرويها الناس ، ويتفكهون بها .

وقد أوقف الحريرى مقامته التاسعة والأربعين ـ وهى المقامة الساسانية ـ للتحدث عن هذه الطائفة ، وهو يعطى فى هذه المقامة ابنه ولاية العهد من بعده ، ويذكره بقيمة هذه الحرفة ، وأنها تفوق غيرها من الحرف الأخرى ؛ فأصحابها « أينما سقطوا لقطوا ، وحيثما انخرطوا خرطوا ، لايتخذون أوطانا ، ولايبغون سلطانا ، ولايمتازون عما تغدو خماصا وتروح بطانا » .

فالسروجى يحمل أبعادًا تاريخية ، تثير فى النفوس العبرة ، والخوف من تقلبات الزمن ، والإشفاق من أن يحدث لهم مثل ما حدث له . وهو ، من أجل ذلك ، قد تحول إلى بطل شعبى ، ، يتحلق حوله الناس ، ويتداولون أخباره ، وقد يتزيدون فيها إن لم تكن الحقائق كافية لإرضاء فضولهم .

- ٢ -

وقد وجد الأدباء فى شخصية المُكْدِى ، صورة مركبة ، لشخصية لها أبعادها التاريخية والشعبية ، ولها إيحاءاتها التى تحرك مشاعر الناس . ومن هنا ، تحوَّل المكدى إلى نموذج ، يتواتر ذكره فى الكتب الأدبية ، قبل الحريرى وبعده ، وتتوارد أخباره فى مثل : الأذكياء لابن الجوزى - الأغانى للأصفهانى - الأمالى لابن عالى القالى - الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدى - البخلاء للجاحظ - ثمرات الأوراق لابن حجة الحموى - حكاية ابن القاسم البغدادى لابن أبى مظهر الأزدى - زهر الآداب للحصرى - شرح مقامات الحريرى للشريشى - العقد الفريد لابن عبد ربه - عيون الأخبار لابن قتيبة الدينورى - الفلاكة والمفلوكون لابن على الدلجى - الكامل للمبرد - المستطرف للأبشيهى - نهاية الأرب للنويرى - القصيدة الساسانية لابن حلى - وغير ذلك من أمهات الكتب ، التى تواترت على مدى التاريخ العربى ، وتغطى كل بقعة يرتفع فيها صوت اللغة العربية .

فالحريرى ، إذن ، لم يختر بطله صدفة ، بل هو عمد إلى نموذج يحمل « ثِقْلا » تاريخيا وأدبيا ، فيتحول هذا الثِّقْل إلى خلفية تثير فى ذهن القارئ الكثير من المتواردات . ليس هو بطلا مسطحا ، يمثل حالة خاصة ، يكون هم المؤلف أن ينقلها إلى القارئ ، ولكنه بطل ذو أبعاد مركبة ، يتحول إلى رمز ، يسحب معه ثِقْله التاريخى والأدبى ، فيضيف إلى صورته الشخصية أبعادا غير مرئية وغير فردية .

- ٣ -

ولم يكتف الحريرى بهذا « الثِّقْل » التاريخى والأدبى للبطل ، بل أضاف إليه من فنه ، ما جعل المُكْدِى فى مقاماته يتحول إلى ذات مميزة لاتضيع فى آلاف المُكْدين المتناثرين فى الكتب المختلفة .

وتتجلى خصوصية الحريرى فى ذلك البعد النفسى والاجتماعى عند بطله . فهو ، دائما ، ناقم كثير الشكوى [١] . وهو فى شكواه يصف الوضع المتردى لطائفته[٢] ، ويشير - من بعيد ، وفى حذر شديد - إلى الجهة المسئولة عن هذا الوضع ؛ وذلك ، على هيئة دعابة خفيفة من الوالى وأشباهه [٣] .

وهذا البعد النفس والاجتماعى . منح مقامات الحريرى - فيما يذكر الدكتور غنيمى هلال [٤] - أبعادا جعلها تتفوق على مقامات الهمذانى ، على الرغم من أسبقيته ، وأتاح لها من النضج ماجعلها تتخطى حواجز الزمان والمكان .

وهناك بعدان يتكاملان فى إضفاء الخصوصية على بطل الحريرى، وهما: بعد الحركة والتنقل وحب السفر من ناحية [٥]، وبعد المطاردة بين البطل والراوى من ناحية أخرى[٦].

فالبطل كالنحلة المحمومة، لايهدأ ولايستقر، ويتنقل من مكان إلى مكان. وقد تتخذ بعض المقامات من اسم المكان عنوانا لها، كالمقامة الحلوانية، أو الدمياطية، أو البصرية أو البغدادية؛ ولكن هذا لايعنى أنها تهتم بالمكان كعنصر قائم بذاته، يلعب دورا أساسيا فى البنية الفنية، كما هو الحال فى الروايات الحديثة. إنما هذا يعنى أن صاحب المقامات، يشير إلى عنصر التنقل والحركة فالبطل لايهدأ. قد يكون فى حلوان، ثم نراه فى دمياط، أو الإسكندرية، أو بغداد، أو البصرة، أو الشام. أو سمرقند.

ومن هنا، يتواتر وصف البطل بأنه أخو أسفار (١/ ١٩٥)، أو بأن الأرض قد انشقت عنه (٢/ ٣)، أو أنه من الفرار (٢/ ٥٦). أو أنه يشرّق فى الأرض ويغرّب (٢/ ٢٥٤)، أو أنه يظهر وقت الأرق (٢/ ١٥٠)، أو أنه يظهر فجأة ويختفى فجأة (٣/ ٣٣)، ويظهر حتى فى البحر (٣/ ٤٨)، وغير ذلك من صفات تضفى على البطل روح الحركة والتنقل.

وتتوارد الأشعار التى ينشدها البطل فى السفر وإغراءاته، وذلك فى أكثر من مقامة.

وهى أشعار تتميز بالحرقة وصدق العاطفة. ففيها حنين إلى الديار، وشكوى من الغربة، وأحيانا يلجأ إلى الكأس لينسى عذاباته، ويغلفها نوع من الحزن خفيف، لايصل إلى حد التمرد والإغراق. وذلك، كقوله فى المقامة الثلاثين، يتحرق شوقا إلى مسقط رأسه «سروج»:

ولمن ينـــزاحُ عنهـــــا زَفَـــراتٌ ونشـــــيجُ
مثل مالا قـــيت مُـــذْزحـــزَ حَنـــى عنهـــا العـــُلوج
عَبْرة تهْمِـــى وشجـــو كلـــــما قـــــرّ يَهيـــجُ

---

(١) انظر شرح المقامات للشريشى: ١/ ٧١ ـ ٢/ ٩٩ ـ ٢/ ١٢٧ ـ ٢/ ١٣٧ ـ ٢/ ٣٩٤ ـ ٣/ ٢٣٧ ـ ٣/ ٤٤١ ـ ٤/ ١٧٤ ـ ٤/ ٢٧٤ ـ ٥/ ٢٧ ـ ٥/ ٧٣ ـ ٥/ ٢٥,١ ـ ٥/ ٢٨٠ ـ ٥/ ٣٢١ ـ ٥/ ٣٢٧ ـ ٥/ ٣٢٨.

(٢) المرجع السابق: ١/ ٢١٨ ـ ١/ ٢٥٩.

(٣) المرجع السابق: ١/ ٣٧٤ ـ ٣/ ٣٠ ـ ٣/ ١٦٥ ـ ٣/ ٣٧٧ ـ ٣/ ٤٠٦ ـ ٥/ ٢٠٢.

(٤) الأدب المقارن: ص ٢٢٦.

(٥) شرح المقامات: ١/ ٧٩ ـ ١/ ١٦٨ ـ ١/ ١٩٥ ـ ١/ ٣٣٢ ـ ٢/ ٣ ـ ٢/ ٥٦ ـ ٢/ ١٥٠ ـ ٢/ ١٥٤ ـ ٣/ ٣٣ ـ ٣/ ٤٨.

(٦) ـ المرجع السابق: ١/ ٢٨٤ ـ ١/ ٣٠٧ ـ ٢/ ١٢٤ ـ ٤/ ٣ ـ ٤/ ٢٥٢ ـ ٤/ ٢٥٤.

وهمـــــوم كـل يـــوم   خطْبهـــا خطْـب مَـريُـج
ومَسَـــاحٍ فى التَّرَجّـــى   قـــاصرات الخطـــو عُـــوج
ليـت يـــومى حُـــمّ لمّا   حُـــمّ لى منهـــا الخـرْوج

ويتصـل بالسفـر، روح المطاردة بين البطـل والراوى. فـالراوى يتعقـب البطل فى كـل مكان، ويـربط بين الاثنين نـوع من العلاقـة غريب، لايستغنـى أحدهما عـن الآخر. وفى الوقت نفسه، بينهما شـىء من التوتر؛ فالراوى، دائما، يلوم البطل على مغـامراته ومجونه، والبطل يـراوغه، ثـم يتخلـص منه، ويتركه فى حسرة. وعلى الرغـم من ذلك، فـإن الراوى معجب بأفانين السَّروجى، متعلق به، يصفه فى أكثر مـن مرة بأنه أعجوبة زمانه. ويتمادى البطل حتى نهاية اللعبة، ويتفنن فى مغامراته، ويستثير الراوى، ويشد بإعجابه.

إن هذيـن البعديـن ـ (روح السفـر، والمطاردة) ـ يتكامـلان، ويتداخـل كل منهما فى الآخر؛ فيضفيان على المقامة نوعا من الحركة، يظهـر تأثيرها على نوعية من الصراع، مناسبة لرؤية الإنسان العربى فى ظل حضارته المميزة.

إن الراوى والبطل، يمثلان ـ فى ظنى ـ مستويين يتدافعان: أحدهما، يمثل روح الفنان التى تميل إلى التحرر وكسر القيود، والآخر يمثل روح المجتمع، الذى يحاول أن يخرط الفنان فى حظيرته. ويدور بينهما نوع من الصراع، تمثله المقامات فى مستويات عديدة.

ـ ٤ ـ

يذكـر الدكتور حسن إسماعيـل، اعتمادًا على مصادر تاريخية، أن شخصيـة المُكْدِى، كانت معروفة فى الآداب الفارسية والهندية والتركية، وأنها انتقلت من هذه الآداب إلى الأدب العربى[١].

قد يكون هذا حقيقة. وقد يكون أن الآداب العلميـة عرفت شخصية المكدى، كنموذج ينتمى إلى النفس الإنسانية بوجه عام، مثـل نموذج البخيل والمنافق، وغير ذلك من نماذج تواترت على مدى الحضارات المختلفة، وهى نماذج ـ فى عمومها ـ شاذة عن طريق الجماعة، تثير حاسة الأديب فى كل مكان وزمان، فيصور هذا الشذوذ، ويرصد مقدار الانحراف.

قد يكون كل هذا حقيقة، ولكن المقامات فى الأدب العربى وبخاصة مقامات الحريرى،

---

(١) ظاهرة الكدية: ص ٢٣، ٢٤، ٢٦٣.

اتخذت شكلا أدبيا أعطاها خصوصية ، تنقل هذا النموذج من مجال العمومية ، إلى مجال الملكية الخاصة .

إن الحضارات إرث مشترك ، وإن البشر هم جنس واحد ، يملكون أجهزة جسدية وفكرية متشابهة ، ويلتقون على أرضية مشتركة . ولكن الفرق بين حضارة وأخرى ، إنما يكون فى تشكيل هذا الإرث المشترك ، ومنحه خصوصية تميزه عن أن ينساب مع غيره . وبقدر هذه الخصوصية ، بقدر ماتتشكل الحضارة كوجود فعلى . وإذا افتقدت هذه الخصوصية ، فإنها تفنى فى حضارة أخرى أو تتشكل فى قوالبها ، لأنها حينئذ تصير هشة رخوة ، مرنة إلى حد كبير ، يفقدها الذاتية ، ويجعلها كالماء يتلون بلون إنائه .

وهنا ، نصل إلى فكرة « الاستيحاء » بين الحضارات المختلفة . فإن الحضارة اللاحقة ، قد تستوحى الفكرة من السابقة ، ولكنها تعطيها من الخصوصية ، ما يحيلها إلى شىء جديد .

ورثت الحضارة العربية الإسلامية ، الكثير من قصص أهل الكتاب ، ولكن هذه القصص بدت عند المفسرين فى «صياغة» إسلامية ، جعلتها تبدو جديدة وخاصة ، وكأنها كتبت للمرة الأولى .

إن قصة يوسف فى القرآن الكريم ، غيرها فى الكتاب المقدس ، مع أن الجزء التاريخى مشترك . ولعل هذا هو المعنى الذى تشير إليه الآيتان الكريمتان ، اللتان وردتا فى نهاية سورة يوسف ، تعليقا على الأحداث ، واستخلاصا للعبرة . إن الآية رقم ١٠٢ . تقول : ﴿ذلك من أنباء الغيب نوحيه إليك وماكنت لديهم إذ أجمعوا أمرهم وهم يمكرون﴾ . وإن الآية رقم ١١١ ، تقول : ﴿ لقد كان فى قصصهم عبرة لأولى الألباب ماكان حديثا يُفترى ولكن تصديق الذى بين يديه ، وتفصيل كلِّ شىء وهدى ورحمة لقوم يؤمنون﴾ . فإحدى الآيتين تذكر أن هذه القصص تصدق القصص السابقة ولاتعارضها ، والأخرى تشير إلى «الخصوصية» فى القصص الإسلامى ، والصياغة الخاصة ، مما جعلها تبدو جديدة ومعجزة .

- ٥ -

وكل مقامة عند الحريرى ، تتكون من مقدمة وموضوع وخاتمة .

المقدمة ، تدور حول فكرة واحدة ، ولكنها ترد فى صيغ لغوية مختلفة . إنها تتضمن فكرة « المطاردة » بين البطل والراوى . يظهر البطل فجأة ، وفى أماكن متباعدة ، قد تكون فى المغرب أو فى المشرق . والراوى يتابعه ولا يملّ ، ويصور ظهور بطله فى مظهر غريب ، يشد الانتباه ، ويثير التشويق

أما الخاتمة فهى تدور أيضا حول فكرة واحدة، ولكن فى صيغ لغوية مختلفة. إنها تشير إلى فكرة «اختفاء» البطل فجأة، كما بدا فى المقدمة فجأة. إن صفة «المراوغة» فى الخاتمة تكمل صفة المطاردة فى المقدمة. وبين الفكرتين ـ المطاردة والمراوغة ـ نوع من «الحركة» تمنح المقامات رابطة كلية. إن الراوى يعلن اختفاء البطل، ثم يعلن فى المقامة التالية ظهوره من جديد. وهذا النوع من الرابطة، التى تعتمد على «الحركة» داخل المقامات، يحيل المقامات كلها إلى عمل متماسك، أشبه بالعمل الروائى، الذى يعتمد على الفقرات المستقلة كما سنذكر بعد قليل.

أما الموضوع، فهو يتنوع من مقامة إلى مقامة. فقد يدور حول الوعظ، ثم ينتقل فى مقامة أخرى إلى الفناء. وقد يدور حول الجد، ثم ينتقل إلى الهزل، أو حول الشعر ثم ينتقل إلى النثر. وهكذا، مما يمنح المقامات تنوعا، ويجعل القارئ (أو المستمع) دائما مبهورا، ينتقل من فن إلى فن، ومن جديد إلى جديد.

إن المقدمة والخاتمة، هما من صنع الراوى (الحارث بن همام). أما الموضوع، فهو من صنع البطل (أبو زيد السروجى). والمؤلف (الحريرى) يوزع الأدوار، ويحيل المقامة إلى أجزاء، يشترك فى صنعها أكثر من واحد: الراوى، باعتباره رمزا للجمهور، وتمثيلا للعقل الجمعى. والبطل، باعتباره رمزا للفنان، وتعبيرا عن الحرية الشخصية. ويكون هم المؤلف هو تنمية الحركة بين الراوى والبطل، والتى تتمثل فى المطاردة التى تتضمنها المقدمة، وفى المراوغة التى تتضمنها الخاتمة، ثم فى المراوغة بين المقدمة والخاتمة. فعند انتهاء الخاتمة فى المقامة الأولى. تبدأ المقدمة فى المقامة التالية، لتعلن تواصل عملية المطاردة، ثم تأتى عملية المراوغة، ثم تأتى عملية المطاردة من جديد، ثم المراوغة، ثم المطاردة، حتى تصل المقامات إلى نهايتها، وقد تاب البطل عن لعبته، وكف الراوى عن متابعته.

إن فكرة التنوع فى موضوع المقامات، هى فكرة متعمدة عند الحريرى، وقد نص عليها فى خطبة الكتاب وسماها بالإحماض. وهى كلمة مشتقة لغويا من إحماض الإبل، بمعنى أنها ترعى الخُلَّة وهى حلو المرعى فتملّه. فتنتقل إلى الحَمْض تأكل منه، فيذهب عنها الملل، وتنشط للرعى.

ويشرح الشريشى فكرة الإحماض عند الحريرى، فيقول: «أراد به تنقله فى المقامات من حكاية فائقة، إلى قضية رائقة، ومن موعظة تبكى إلى ملهية تسلى. وفى ذلك تنشيط وترغيب فى قراءتها، ونفى للملل والكسل عن قارئها» [1].

---

(١) شرح المقامات: ١/ ٣٢.

إن الحريرى لايشذ فى ذلك عن منهج الكتب القديمة، التى عمدت إلى فكرة الإحماض، أى التنوع، ونصّت عليه فى مقدماتها. وهو موضوع، سبق أن شرحناه فى الكتاب الثانى من «الوسطية العربية»، وفى فصل الأدب، وبينا أهدافه بالتفصيل، وهى أهداف تعود فى جملتها إلى فكرة طرد الملل عن القارئ، والانتقال به من حالة إلى حالة، حتى يتجدد نشاطه، ويتنامى لديه الحس الجمالى، وهو يتنقل من نص إلى نص، ومن مرعى إلى آخر.

وقد خضع هذا المنهج لما سميته فى الكتاب السابق بالوحدة التركيبية، وهى وحدة تتكون من فقرات عديدة، كل فقرة تختلف عن الأخرى، ولكنها جميعا فى تعاون تام ومسبق.

وكل هذا يقربنا إلى فكرة جديدة، وهى دراسة المقامات كشكل روائى، بمعنى أننا لانكتفى، كما يفعل الباحثون، بدراسة كل مقامة على حدة، ولكن نحاول أن ندرس المقامات كشكل روائى، يخضع لرابطة كلية، تضم المقامات فى سلك واحد.

وقد يبدو هذا غريبا لدى القارئ، الذى اعتاد من الباحثين أن يتحدثوا عن كل مقامة كوحدة مستقلة، دون أن يلتفتوا إلى الرابطة الكلية التى تجمع بين كل هذه الوحدات. وربما كانت هذه هى المرة الأولى، التى يجابه فيها القارئ بحديث عن المقامات كشكل روائى. وقد يحتمل حديثا عن كل مقامة كشكل للقصة القصيرة، ولكنه أبدا لن يحتمل حديثا عن المقامات كشكل روائى.

وسر الغرابة، يكمن فى أن القارئ، قد ارتبط مفهوم الرواية عنده بهذا الشكل الوافد من أوروبا، وهو شكل يخضع كثيرا لمعنى الوحدة العضوية، التى تقوم على الترابط المنطقى للأحداث، وعلى احتدام الصراع، وافتراض بؤرة مركزية، تستقطب كل الأحداث، وكل ما على الكاتب أن يحبك العقدة، ويثير التشويق، ويخفى أوراقه، ويتلاعب بأعصاب القارئ، حتى تأتى النهاية الموحية.

ارتبط الشكل الروائى، فى ذهب القارئ العربى، بهذا الشكل الأوروبى، وخيل إليه أن كل ماهو خارج عن هذا الشكل لايحسب فى عداد الفن. وقد تأصلت هذه الفكرة عنده بما أثاره بعض الباحثين من أن الجنس السامى لايعرف القصة، ولايستطيع اختراع الأحداث، ولاخلق المواقف، وكل مايستطيعه هو نوع من الخيال البيانى، يقوم على فكرة التشابه الظاهرى بين الأشياء [1].

وهى أفكار يجب أن تتغير. فالشكل الأوروبى، ليس هو الشكل الوحيد، والحضارة

---

(١) راجع قصص العشاق النثرية: ص ١٩.

الأوروبية ليست هى الحضارة الوحيدة. وقد بدأ العالم يسير فى الطريق الذى تتعدد فيه أنواع الثقافة، وأشكال الحضارة.

والمقامات، كشكل روائى، تخضع لمنهج التأليف الأدبى، الذى يقوم على مفهوم الوحدة التركيبية، ويهدف إلى تحريك مشاعر القارئ من خلال فكرة التنوع والتنقل من الحلو (الخُلَّة)، إلى المر (الحَمْض)، ثم العودة إلى الحلو، ثم إلى المر، فى حركة مطردة ومستمرة.

المقامات تخضع، إذن، لهذا المفهوم السائد قبلها فى كتب الأدب، ولكنها فى الوقت نفسه قد أثرت على أنواع عديدة بعدها، مما يدل على مكانها الأصيل فى سلسلة متكاملة، وأنها قد احتلت دورها المناسب بين ما قبلها وما بعدها.

ومن أهم الأشكال التى أثرت فيها المقامات، السير الشعبية التى احتذت حذوها فى هذا الشكل الروائى. وستجد، بعد قليل، أن شخصية المكدى، المتمثلة فى البطل المراوغ، قد انتقلت إلى السير الشعبية، وأن صورة على الزيبق قريبة فى معالمها إلى حد كبير من صورة السروجى، وسنجد أيضا أن شكل المقامة الذى يقوم على المقدمة والموضوع والخاتمة، قد ألقى بظلاله على رحلات السندباد السبع؛ فكل رحلة، تتكون أيضا من مقدمة وموضوع وخاتمة، ومجموع الرحلات تقدم شكلا روائيا يخضع لمفهوم الوحدة التركيبية.

كل مقامة تمثل وحدة مستقلة، ولكن الوحدات تتراص بعضها بجانب بعض، لتقدم لنا فى النهاية شكلا كليا، يمكن أن نشبهه بالعقد الفريد، أو بعياب اليمانى، أو الحبل الذى يضم مجموعة من العصى، أو الخيط الذى يجمع بين مجموعة من الزهور، أو غير ذلك من تشبيهات، أوردناها فى الكتاب الثانى من «الوسطية العربية»، ونحن نحاول أن نحدد مفهوم الوحدة التركيبية. إن مثل هذه التشبيهات يمكن أن تفيدنا هنا، ونحن نتحدث عن العلاقة بين المقامات كمجموع، وهى علاقة تقوم على استقلالية كل مقامة، وعلى وحدة تجمع فى النهاية بين هذه الأشياء. ويمكن أن نعود هنا، مرة أخرى، إلى التعبير الذى سبق أن طرحناه ونحن نتحدث عن الوسطية فى الكتاب الأول. وقلنا إنها تعنى «تجاور الأشياء مع تمايزها». إن الشيئين داخل الوسطية العربية يحتفظان باستقلاليتهما، ويظهر دور الوسطية فى التوازن بينهما، دون محاولة لإلغائهما من أجل البحث عن نقطة وسطى، تضيع فيها خصائص الطرفين، كما هو الحال فى وسطية أرسطو.

وتأتى المقامتان الأخيرتان، فتكشفان عن أن هذه المقامات كانت تخضع لوحدة كلية فى ذهن الحريرى. فإحداهما، وهى المقامة التاسعة والأربعون، يصل فيها البطل إلى نهايته، ويقدم وصاياه لابنه، وهو يرث المهنة بعده. أما الأخرى، وهى المقامة الخمسون، فإن البطل فيها يكف عن مغامراته، ويعلن توبة صادقة تنهى حياة المراوغة والمطاردة. وكل

هذا، يدل على أن المقامات تخضع لخطة عامة، تصل إلى نهايتها، ليست بطريقة منطقية. تترتب فيها المقامات ترتيبا عقليا عن طريق الضرورة والاحتمال، كما تقول قواعد الوحدة العضوية، ولكن عن طريق وحدة تركيبية، تتجاور فيها المقامات وتتراكم، حتى تصل إلى النهاية.

- ٦ -

وقد أدرك الحكيم ذلك الشكل التراثى، فجاءت روايته « أشعب » تطبيقا عمليا لهذا الشكل.

إن روايته ليست عن « أشعب » كفرد معروف، له أخباره التاريخية والأدبية، المتناثرة بين صفحات الكتب القديمة، ولكنها عن أشعب « نموذجا » لذلك البطل المراوغ، الذى قد نجده فى المقامات، أوفى أدب الكدية، أو فى نوادر البخلاء. أو حتى فى السير الشعبية.

يحدد الحكيم فى المقدمة مصادر روايته فى أربعة مؤلفين هم : الجاحظ، الخطيب البغدادى، ابن عبد ربه، بديع الزمان الهمذانى.

وقد حاول الباحث شهير أحمد دكرورى، فى رسالته للماجستير عن « أشعب بين التراث والمعاصرة»[1]، أن يعيد كل خبر عن الحكيم إلى مصدره الأصلى، وذكر أنه قد وقع أسيرا للجاحظ فى البخلاء، وللخطيب البغدادى فى التطفيل، ولابن عبد ربه فى العقد الفريد، ولبديع الزمان الهمذانى فى المقامات.

أما بخلاء الجاحظ، فإن ماعرضه الحكيم (ص١٩) عن علاقة أشعب بالكندى، فقد أورده الجاحظ (ص١١٦) فى بخلائه. وما ذكره الحكيم عن سير أشعب أمام الكندى وهو يأكل (ص٢٤)، فقد أورده الجاحظ (ص٤٠) فى بخلائه، مع تغيير يسير من الحكيم فى اسم البخيل، . . . إلخ.

أما العقد الفريد، فإن ما عرضه الحكيم (ص٢٠) عن طمع أشعب أمام الجارية، فقد ورد (٧/ ٦٨) فى العقد الفريد. ونادرة أشعب مع الوالى، التى ذكرها الحكيم (ص ١٢٥). وردت فى العقد الفريد (٨/ ١٣٤) مع تغيير يسير فى النهاية. ونادرة أشعب فى السوق، التى وردت عن الحكيم (١٤٩)، وردت فى العقد الفريد تبعها (٨/ ١٣٦). ويستمر شهير فى صفحة كاملة يستعرض النوادر التى اقتبسها الحكيم من العقد الفريد.

أما مقامات بديع الزمان الهمذانى، فقد نقل منها الحكيم (ص ١٠٦)، المقامة المصرية عن الحلاق وفضوله. وأيضا ماذكره الحكيم (ص ٦٨) عن الإمام الذى يطيل فى صلاته،

---

(١) انظر الباب الأخير من الرسالة.

فقد نقله عن المقامة الاصبهانية وماذكره (ص ٩٥) عن صاحب الحمام والمدلكين ، فقد نقله عن المقامة الحلوانية . . . إلخ .

أما كتاب « التطفيل » ، فقد نقل منه الحكيم (ص ١٣٦) فى روايته ماذكره الخطيب فى كتابه (١٥٩) عن تعليات أشعب فى مهنة التطفيل . ونقل الحكيم أيضا (ص ١٣٧) ماذكره الخطيب(ص ١٦٠) ، عن نصائح أشعب لتلاميذه . ونقل أيضا (ص ١٤١) فى روايته ، ماذكره الخطيب فى كتابه (ص ١٦٢) عن تخير أصناف الأطعمة . . . إلخ .

ولم يكتف شهير بالوقوف عند المؤلفين الأربعة ، الذين أشار إليهم الحكيم فى مقدمة روايته ، أو بالوقوف عند مؤلفاتهم الأربعة التى لم يشر يشهد إليها الحكيم صراحة ، ولا حتى بإرجاع كل خبر عند الحكيم إلى موضعه من المصدر بذكر الصفحة والجزء ـ لم يكتف بكل هذا ، بل اكتشف مصادر أخر عند الحكيم ، غير هذه المصادر الأربعة مثل : ديوان أبى نواس ، وفن الفكاهة للدكتور أحمد الحوفى ، والأغانى ، ونهاية الأرب ، والمستطرف ، ورحلة الشعر للدكتور مصطفى الشكعة ، والشعر الغنائى للدكتور شوقى ضيف ، ومصارع العشاق ، وغير ذلك من مصادر ومراجع ، ينص عليها شهير ، ويشير إلى الصفحة والجزء .

بل يخيل لى أن هناك مصادر أخر للحكيم ، لم يلتفت إليها الباحث ، وأعنى بذلك مصادره الشعبية ، وخاصة ألف ليلة وليلة ، التى تحدث عنها الكيم بإعجاب فى أكثر من مناسبة ، واستوحاها مبكرا فى مسرحيته « شهر زاد » (عام ١٩٣٤) . إن ماذكره الحكيم (ص١٨٢) فى روايته يستحضر جو ألف ليلة وليلة ، فإن الخليفة يغضب على أشعب ، ويأمر السياف بأن يضرب عنقه ، ولكن الوزير يرق قلبه نحو أشعب ، ويدور بينه وبين الخليفة الحوار الآتى :

« ـ يا أمير المؤمنين ، هب لى ذنبه ، وأحدثك حديثا عجبا عن نفسى ، وقد عشت مثله حياة التطفيل ليلة .

فاشتاق أمير المؤمنين إلى الحديث ، وقال :

ـ قل ، أيها الوزير. » .

وقص الوزير قصته ، وعفا الخليفة بعدها عن أشعب ، وأمر له بمائدة شهية . حقا ، إن قصة الوزير قد وردت ـ فيما يذكر الباحث ـ فى العقد الفريد (٦/ ٢٠٩) ، وفى نهاية الأرب (٣/ ٣٣١) ، ولكن الإطار الذى وردت به عند الحكيم ، يستحضر جو ألف ليلة وليلة . فالوزير يقوم بدور شهر زاد ، وينجح فى دفع السلطان إلى العفو ، وتأتى هذه القصة عند

الحكيم متداخلة مع قصص أخر، مما يذكر بفكرة « الاستطراد» والتداخل فى ألف ليلة وليلة .

ويخيل لى من متابعة الباحث خلال فصوله الكثيرة، أنه يهدف إلى نتيجتين : أولاهما : أن الحكيم قد تمسك بالماضى. وبالوقوع تحت أسر المصادر القديمة . وضرب الباحث أمثلة على ذلك فى فصل « اللغة»، يتضح منها أن الحكيم كان ينقل النادرة بألفاظها وتراكيبها . كما فعل مع المقامة المضرية ، أو البغدادية ، أو الاصبهانية، أو الحلوانية، أو الموصلية، أو الأسدية . . . إلخ .

إن الحكيم ليس عاجزا عن الرؤية المعاصرة، وقد حقق ذلك بالفعل فى مسرحياته الذهنية، وفى رواياته الاجتماعية، ولكنه يقف فى « أشعب» عند الماضى، دون محاولة التأويل الفلسفى، أو الرؤية المعاصرة، أو القضايا الواقعية. يفعل ذلك لسبب فنى ، وهو أنه يريد أن يحيى الشكل التراثى للرواية العربية . وهو شكل تلقائى نظرى، يبتعد عن المماحكات العقلية ، أو الاستغراق الذهنى، ويكون همه الأول أن يبعث المتعة الجمالية عند القارئ وأن ينتقل به من فنن إلى فنن، ومن محسِّن بديعى إلى آخر، كماسنذكر بعد قليل .

والنتيجة الثانية ، التى نستخلصها خلال فصول شهير تتلخص فى أن الباحث يرصد على الحكيم أنه لم يلتزم بأخبار أشعب، بل جمع أخبارا أخر حدثت لغير أشعب، وفى عصر غير عصر أشعب ، ثم نسبها إلى أشعب. وضرب الباحث أمثلة كثيرة على ذلك نجتزئ منها الآتى :

(أ) ذكر الحكيم أن رشأ كانت صديقة لاشعب، والحقيقة أن رشأ كانت فى عصر أبى نواس، وقد تغزل فيها فى ديوانه. وجمع الحكيم بين أشعب والكندى، والحقيقة تذكر أن الكندى كان فى عصر متأخر، إذ عاش بين القرنين الثانى والثالث الهجريين. وجمع أيضا بين بنان وأشعب، والحقيقة أن بنان عاش فى زمن متأخر بعد أشعب. ويذكر صاحب كتاب « التطفيل» أن بنانا كان فى سنة ٣٠٠هـ (انظر الفصل الأول ، من الباب الثالث ، من رسالة شهير) .

(ب) ويذكر الباحث أن الكثير من الشعر الذى أورده الحكيم على لسان أشعب، لم يكن لأشعب ، فبعضه ورد فى ديوان أبى نواس. وبعضه ورد فى العقد الفريد، منسوبا لدعبل ، أو لإبراهيم بن النظام، أو لأحد الأعراب. وبعضه ورد فى كتاب « التطفيل» منسوبا لطفيليين مجهولين. (المرجع السابق) .

(جـ) ويذكر أيضا أن الكثير من الأحداث التاريخية ، التى نسبها الحكيم لأشعب، لم تكن فى الحقيقة له. وقد يرجع الباحث إلى المصادر القديمة، ليثبت أن هذه الأحداث لم

تكن لأشعب، وإنما كانت لآخرين، واستشهد على ذلك بكتاب البخلاء، والعقد الفريد، ومقامات الهمذانى .

(د) وفى فصل « اللغة» من الباب نفسه ، يذكر الباحث أن لغة الحكيم كانت تبتعد، فى بعض الأحيان، عن واقع لغة نوادر أشعب . إن هذه النوادر جاءت فى لغة سهلة تلقائية بعيدة عن التصنع والتألق، بينما نجد أسلوب الحكيم فى بعض الأحيان يميل إلى السجع والزخارف البيانية ، والمحسنات البديعية . ويضرب مثلا على ذلك من قول الحكيم فى روايته، على لسان أشعب للنخاس : « أبغى حمارا ليس بالصغير المحتقر، ولا بالكبير المشتهر. إذا خلاله الطريق تدفق، وإذا كثر الزحام ترفق. وإن أقللت علفه صبر، وإن أكثرته شكر. وإذا ركبته هام، وإن ركبه غيرى نام» . أو من قول الحكيم، على لسان أشعب ينصح زملاء مهنته : « افتحوا أفواهكم، وأقيموا أعناقكم، وأجيدوا اللف، وأشرعوا الأكف، ولاتمضغوا مضغ المتعللين، الشباع المتخمين، واذكروا سوء المنقلب، وخيبة المضطرب» .

ثم يعلق شهير على هذين النموذجين بأنهما يبتعدان عن لغة أشعب، ويقتربان من لغة المقامات ، التى يميل مؤلفها إلى الصنعة والمفردات الصعبة، أو من لغة الكندى، وهو ، قبل أن يكون بخيلا ، فيلسوف له لغته القوية، ومفرداته المتحولة .

(هـ) وفى فصول « المكان» و«الزمان» و«صورة المجتمع» ، فى الباب نفسه من رسالة شهير يحوم المؤلف حول فكرة، مؤداها : أن الحكيم لم يلتزم بتجديد معالم المكان ، ولا بصورة العصر الأموى الذى عاش فيه أشعب، ولا بالقضايا الخاصة بهذا العصر، فقد كان يستخدم عبارات مجملة ، مثل : « والى مكة» ، أو «والى المدينة» ، بل أحيانا كان يستخدم تعبيرات خاطئة، فيشير إلى « قصر الخليفة ببغداد» ، والخليفة فى ذلك العصر كان يقيم فى دمشق، وليس فى بغداد. إن ماذكره شهير تحت عنوان « زمن القصة» فى قوله : « إذا كان أشعب عاش عصر الدولة الأموية بأكمله، بداية من عصر عثمان بن عفان، ونهاية بقيام الدولة العباسية، فإن الحكيم لم يحدد للقصة تلك الفترة، ولم يربطها بالعصر الأموى، بل لم يجعل لها عصرا محددا، وتركها مبهمة العصر» (ص٣٤١) . إن قول شهير هذا يلخص المحور الرئيس الذى يدور حوله الباب كله، المتعلق بتوظيف شخصية أشعب عند الحكيم .

إن الصرامة الأكاديمية التى انطلق منها الباحث، هى التى دفعته إلى هذه المعاناة فى التحقيق والتدقيق . ولو أنه انطلق من زاوية أخرى لاختلف الوضع تماما، إن الحكيم لم يكتب عن أشعب كشخصية تاريخية، لها مكانها وزمانها وعصرها ، ولكنه كتب عنها كنموذج لبطل النادرة العربية . كان يهمه، بالدرجة الأولى، أن يعبر عن جوهر هذه النادرة

فى صورة رواية عربية، فكان يتخطى الأمكنة والأزمنة، وتحديد البيئة والعصر، ويلتقط بحاسته الفنية المرهفة مايراه يخدم هدفه الفنى. إن النادرة، كنا درة، لاتنتمى إلى عصر ولامكان. إنها كالأدب الشعبى الذى يتخطى الأمكنة والأزمنة وحتى المؤلف. إن ما ورد من اسماء تعرض لنا النوادر، إنما هى مجرد رواة، يعبرون عن لسان الدهر، الذى حمل هذه النوادر من جيل إلى جيل.

إن هذا المنطلق، يجعل المسألة تختلف من الضد إلى الضد، ويجعل ما رآه الباحث غير مناسب يجعله عين المناسب، ويحوله إلى حساسية تقع على البؤرة الفنية حتى لو كانت تتمرد على التاريخ والمكان.

لقد أفضت، من قبل، فى استعراض نتائج شهير، لأصل إلى فكرة أساسية تهدف إلى نقد الجنس الأدبى من خلال مصطلحاته الخاصة، دون أن تفرض عليه وصاية أكاديمية كما فعل شهير، ودون أن نحاكمه بلغة جنس آخر كما فعل النساج.

وفى ضوء هذا، نستطيع أن نمتحن وسائل الحكيم، فنراها تخدم هدفه الفنى، ونرى الموقف قد تغير تماما إلى حد الضد. إن شهير يسوق نموذجين من لغة الحكيم التى لاتتناسب مع واقع أشعب، ولكن هذين النموذجين يعبران خير تعبير عن النادرة العربية التى اهتمت بالتنقيح اللغوى. إن النموذجين يعكسان فنية اللغة فى النادرة العربية، وفى المقامات العربية التى تعتبر المصدر الرئيس عند الحكيم. والتى تأثر بها أكثر من المصادر الأخر، كما سنذكر بعد قليل.

وأيضا التعبيرات التى استخدمها الحكيم، ورآها شهير غير مناسبة، لم تأت إلا بسبب حس فنى. إن الحكيم حين يختار اسم «رشأ» دون غيرها، إنما يريد أن يستثير كل ما عند القارئ من دلالات قد تربت عنده، وهويطالع أشعار أبى نواس عن هذه الجارية. إن هذه «الخلفية» تلعب دورها فى تنمية شخصية رشأ، ومن ثم فى إبراز العلاقة مع أشعب. والحكيم حين يختار اسم الكندى دون غيره، إنما يريد أن يسحب مع هذا الاختيار كل «خلفية» عن الصراع بين البخيل كطرف، وبين الطفيلى كطرف آخر، وهو صراع اهتمت به الكتب العربية لأنه يمثل بؤرة جذب. ومن هنا كان توفيق الحكيم فى تصوير تلك البؤرة، خلال أشعب كطرف وعلم فى ميدان الطفيلية، والكندى كطرف آخر وعلم فى ميدان البخل. والحكيم حين يشير إلى قصر الخليفة فى بغداد، لم يفعل ذلك عن جهل، ولكنه يريد أن يستثير ثقافة القارئ التى تربت خلال متابعة أخبار الخلفاء فى بغداد، وخاصة أخبار هارون الرشيد فى ألف ليلة وليلة. إن هذه الأخبار تثير وجدان القارئ، وتستحضر عنده أجواء ألف ليلة وليلة، وتنقل من الأعاجيب، مالا يمكن أن يصل إليه الحكيم، لو أنه التزم بالدقة التاريخية، والصرامة الأكاديمية.

أشار الحكيم فى المقدمة إلى أربعة مصادر، استقى منها روايته وسعى شهير، بصبر ودأب، إلى اكتشاف مصادر كثيرة ومتنوعة. واستطعت أن أشير إلى السير الشعبية، وخاصة ألف ليلة وليلة التى استقى منها الحكيم بعض الملامح الفنية للرواية التراثية، وعلى الرغم من كل هذه المصادر ، ففى ظنى أن المصدر الأساس لرواية الحكيم، إنما يعود إلى المقامات، سواء مقامات الهمذانى أو مقامات الحريرى، لأنهما يشتركان فى بنية فنية متماثلة.

كل فصل عند الحكيم ينتهى نهاية مستقلة ، وكأنه المقامة عند الهمذانى أو الحريرى. وتتوالى الفصول دون أن تخضع لترتيب منطقى ، ولخط تاريخى تطورى، ولكنها جميعا تعرض نادرة من النوادر، التى دارت حول أشعب أو الكندى أو رشأ ، وجميعها تتميز بخفة الروح، وبمتعة الحس، وبتلك اللغة التى تقوم على المفارقات اللفظية.

وحين أقول «جميعها»، فإننى أبحث عن الصلة بين الفصول، والتى حولت النوادر إلى رواية على طريقة الشكل التراثى، وهى صلة ينص عليها الحكيم فى المقدمة، ويقول فى أسلوبه الذى يتناسب مع النادرة من ناحية، ومع اهتمامات الطفيليين من ناحية أخرى:

« لقد استحضرت اللحم والبقل والتوابل والأبازيز من حوانيت أربعة مشاهير: الجاحظ، وابن عبد ربه، والخطيب البغدادى، وبديع الزمان. فقد بهرنى حقا، وأسال لعابى، ما وجدته لديهم من اللذائذ والطرائف. غير أنى وجدت كل هذا مبعثرا ضمن بضاعتهم، وملقى على غير نظام . . . فملأت يدى مما تخيرت من أطايبها ، وذهبت به إلى « مطبخ» فنى ، حيث مزجته وخلطته ، وجعلت منه عجينة واحدة، صنعت منها هذه القصة المتصلة الفصول ».

إن هذه الطبخة أو العجينة ، كل متصل، يؤكد فكرة الرواية التى تخضع لها المقامات ، وهى فكرة تحيل المقامات إلى شىء مشترك ، على الرغم من أنها مجموعة عناصر، ممتزجة ومختلطة: فيها اللحم والبقل، وفيها الملح والسكر على حد تعبيرات الحكيم.

إن رواية الحكيم تخضع للملامح الفنية للمقامات. فالبطل واحد، قد يكون اسمه أشعب، أو السَّروجى، ولكنه يظل شيئا واحدًا يمنح الرواية وحدة تقوم على وحدة البطل. والراوى واحد، قد يكون اسمه الحارث بن همام، أو بنان، ولكنه يظل هنا وهناك شيئا واحدا ، يمنح الرواية وحدة تقوم على وحدة الراوى .

والنهاية، أيضا ، تتشابه بين المقامات ورواية أشعب، فالمقامات تنتهى وقد تاب البطل عن مغامراته، وأخذ يقدم نصائحه لولى عهده، وأشعب ينتهى به الأمر إلى أن يعتزل المهنة، ويوصى بها من بعده لصديقه بنان، ويقدم له نصائحه التى لا تختلف عن نصائح الطفيلى فى كتب التراث.

إن الحكيم لايريد أن يجمع أخبارا حول أشعب، ولايريد أن يبعث شخصية تاريخية حية ماثلة، كما فعل باكثير فى «سلامة القس»، أو كما فعل السحار فى «أميرة قرطبة»، أو كما فعل الجارم فى «مرح الوليد».

والحكيم لايريد أن يكتب رواية تاريخية بمفهومها التقليدى الوارد إلينا من والترسكوت وإسكندر ديماس وغيرهما، والتى تحركها عقدة تتنامى، وصداع يحتدم، ثم تعكس رؤية معاصرة، تنطلق من الماضى، وتحيله إلى «ديكور» يخدم الحاضر.

ولكن الحكيم يتجاوز كل ذلك، ليحيى شكلا عربيا متناثرًا بين الكتب هو شكل النادرة العربية، بمحتواها الساخر، وشكلها الفطرى.

ولكن هذا لايعنى أن الحكيم قد وقف عند الماضى لايتجاوزه، كما قيل، لأن الحكيم أضفى على هذا الشكل من خبرته الفنية الحديثة..

ولكنها خبرة لم تفرض على النادرة، ولم تحورها عن مسارها، ولم تشوهها برؤى فلسفية متعسفة. إنه احتفظ بجوهر النادرة، وأضاف إليها ما يخدم هذا الجوهر.

ولنضرب مثلا على ذلك من واقع الخبر، الذى ورد فى العقد الفريد (٧/ ٦٨)، ومفاده أن أشعب طمع فى خاتم لقينة، فقالت: إنه من ذهب، وأخاف أن تذهب. خذ هذا العود، لعلك تعود. فقد احتفظ الحكيم بجوهر هذا الخبر الساخر بطريقة خفيفة، ولكن صاغة على النحو الآتى (ص ٢٠):

«ثم أسرع فاستوى قائما، ومد إليها يده مودعا؛ فمدت إليه يدا صغيرة، كأنها حلية من عاج. فلمح فى أصبعها خاتما، فاستبقى يدها فى يده، وقال فى صوت يسيل رقة ولطفا:

ـ سيدتى، جعلت فداك، ناولينى هذا الخاتم الذى فى أصبعك لأذكرك به!

فسحبت يدها فى رفق، وتضاحكت فى خبث، وقالت:

ـ إنه ذهب، وأخاف أن تذهب!

ثم أسرعت، فالتقطت من الأرض عودا يابسا، سقط من شجرة قرب النافذة، وأعطته إياه قائلة:

ـ ولكن، خذ هذا العود لعلك تعود!».

فالخبر، فى المصادر التراثية قصير، ولكنه يحمل من جوهر النادرة الكثير. وقد احتفظ الحكيم بهذا الجوهر، وراح يبرزه خلال تكنيك معاصر، يعتمد على مثول الموقف، وتوظيف الحوار، واستغلال الطبيعة كخلفية، وتصوير للحركة النفسية الماثلة فى ذلك الشد والجذب

بين أشعب الـذى يلوّن فى صـوته ، والجاريـة التى تتضـاحك فى خبـث ، وأخيرا فى الإيحاء بالمشاعر الداخليـة من خلال لغة تلجأ إلى صور معبرة ، من مثل « كـأنها حلية من عاج » ، أو «فاستبقى يدها فى يده» ، أو «ثم أسرعت ، فالتقطت من الأرض عودا يابسا» .

وذلك هـو الوجه المعـاصر فى رواية الحكيم . إنه وجـه يخدم الشكل العربـى ، ولا يجرفه بعيدا عن مساره ، ولايثقله برؤية معاصرة ، تذهب بسذاجته وخصوصيته .

ـ ٧ ـ

مازلنا نحوم حول الحمى دون أن نقتحمه ، وندور حـول الشكل التراثى للرواية العربية ، دون أن نحدد خصائصه الفنية .

عرفنا آنفا البنية الفنية لكل مقامة على حدة ، وحددناها فى المطاردة والمراوغة والمراوحة ، ونقتحم الآن البنية الفنية للمقـامات كطبخة فنية ، تقوم على مفهوم الشكـل التراثى للرواية العربية ، ونحدها فى :

١ ـ المتعة الحسية . ٢ ـ وظيفة الشعر.

٣ ـ عدم الإيغال . ٤ ـ الرؤية الحضارية .

هناك ميـل جاد مـن مقامات الحريـرى ، نحو إرضاء المتعـة الحسية . فقـد انتشرت فيها التشبيهات التـى تقوم على صـور من الخارج ، تـأتى عـن طريـق الحواس ، (انظر المقـامة الثـانية) . ووصـف الغلمان (المقامـة العاشرة) . والحديـث عـن الثياب (المقـامة الخامسـة والعشرون) . ووصف الأطعمـة والأشربة (المقـامة التـاسعة والعشرون) . ووصـف الجوارى والفتيات (المقـامة الخامسـة والثلاثـون) . وغير ذلك ، ممـا يضفى على المقـامات جـوا من البهجة ، يرضـى الأذن والبصر والذوق وسائر الحواس البشرية . هو فى ذلـك لايسف ويقع فى منطقـة إرضاء الغـرائز ، ولكنه لايـزال يعمل داخـل دائرة الفـن ، ومن خـلال لوحـات وصفية ، لاتغـوص فى العمق ، ولا تسرف فى الذهن ، ولكنهـا تقف عند معالم تتحـول فيها اللوحة إلى نموذج للجمال الحسى .

ويمكن ، مـن باب المثال ، أن نشير إلى المقـامة الثانية (الحلـوانية) . فهى تـدور حول «التشبيهات» التى يبرع فيها البطـل ، ويتفوق على الآخرين . وهى ، سواء كـانت للحريرى أو لغيره ، تخلق جوا من البهجة يمتع الحواس ، من مثل :

كـأنما تَبسِـم عـن لـؤلـؤ ... منضّـد أو بَـرَد أو أقـاح
نفسي الفـداء لثغـر رق مبَسمُـه ... وزانـه شَنَب نـاهيـك من شَنَب
يفترّ عـن لـؤلـؤ رطـب وعـن بـرَد ... وعـن أقـاح وعـن طلـع وعـن حَبَب
فـأمطـرت لـؤلـؤا مـن نـرجـس وسقـت ... وردا وعضَّـت على العُنّـاب بـالبرَدَ
سـألتهـا حين زارت نضوَ بـرقعهـا الـ ... ـقانى وإيـداعَ سمعـىْ أطيبَ الخبر
فـزحـزحـت شِقِقـا غشىّ سَنـا قمـر ... وسـاقطـت لـؤلـؤا مـن خـاتَـم عَطِـر
وأقبلـت يـوم جـد البين فى حُلـل ... سُـود تَعَـض بَنـان النـادمِ الحَصِر
فـلاح ليـل على صبـح أقلّهما ... عضـن وضرَّسـت البلّـور بـالـدرَر

فهذه الأبيات ، ومثلها كثير، تلتقط مفرداتها من العالم الخارجى ، الذى يدرك بالحواس ، من مثـل : اللؤلـؤ والبرد والأقاح والنرجـس والعناب والثغر والـورد والشفق والقمـر والليل والصبح والبلـور والدر. وتتـداخل هذه المفـردات ، لتقدم لـوحات تعتبر نمـوذجا للجمال الذى يدرك بـالحس ، ويشبع طاقة العـربى ، ولايجعل عنده حـاجة إلى « الفن التشكيلى » ، لكى يجسـد هذا العـالم ، فيكفيه الـوصف والتشبيه عن طـريق الكلمـة ، التى تترك مجالا فسيحا للتخيل ومشاركة القارئ . إنها لاتحبس الإبـداع فى قالب مجمد ، سواء كان حجرا أو طينا ، بل تشير إليه ، وتثير القارئ لكى يكمل معالم الصورة من خياله .

ويلعب اللون دورا كبيرا فى إثارة المتعة الحسية ، وخلـق جو البهجة . إن الأبيات السابقة تكـون حزمـة من الأبيـض والأسود والأصفـر والعنابـى والنرجسـى والأحمر القانـى والأحمر الوردى ، وغير ذلك من ألوان تتراقص وتتداخل ، وتعبر عن سيمفونية من البهجة والمتعة .

إن تجاور الأبيض والأسود يعبر عن ميل أصيل عند العربى . وقد سبق فى فصل «الفن» مـن الكتاب الثـانى ، أن تحدثـت عن هـذا الميل ، وكشفـت عن فلسفتـه ، فى الأدب وفى الخط ، وضربت أمثلة من التشبيهات التى يؤثرها العربى ، لأنها تعبر عن وجدان يجمع بين الأبيض والأسود . فالأسود وحده لايجذبه ، والأبيض وحده لايجذبه ، ولكن تجاورهما يعكس نفساعربية تجمع بين الشيئين معاً .

ويعبر الحريرى عـن هذا الميل فى صـورة تجاور الأبيض والأسود : فتـاته الجميلة نـاصعة البياض تبدو فى ثيـابها السوداء ، وكأنها الصبح يختلـط مع الليل ، مما يثير وجـدان المستمع الذى يؤثر فى ثقافته وفنه ذلك التجاور بين الأبيض والأسود .

إن الناقد يستطيع أن يستخلص قيمة نقدية من فكرة « المتعةالحسية» . يلتقى من خلالها

مع الاتجاهات المعاصرة لنقاد الحداثة. فالكاتبة الأمريكية سوزان سونتاج تؤلف كتابا تحت عنوان: anti interpretation « ضد التفسيرية»، تدعو فيه إلى مقاومة تفسير العمل الأدبى والبحث عن قيمة خارجه. وهى تدين المصطلحات القديمة التى تفترض شيئا خارجيا يمثل نموذجا يقاس العمل الأدبى بمدى قدرته على الاقتراب منه. إن هذه المصطلحات إنما جاءت لسيطرة نظرية « المحاكاة» منذ العصر الإغريقى، والتى تهتم فى عمومها بمحاكاة النموذج الذى تقدمه الطبيعة أمام الفنان. وهى تدعو إلى مصطلحات جديدة تقوم على فكرة « يقظة الحواس»، وتكون قيمة العمل ليست فى المحاكاة، ولكن بأن تجعل العين تبصر أكثر، والأذن تسمع أكثر، وتدفع سائر الحواس إلى اليقظة والمتعة دون الوقوع تحت أسر المضمون. وهى تطرح فى هذا الصدد مصطلح « الشفافية»، الذى يعنى أن العمل الأدبى شفاف، ظاهره كباطنه، لايتضمن أبعادا خارجة. وتأتى أهمية النقد فى وصف تلك الشفافية، وفى دفع القارئ لكى يستمتع ببريقه ولمعانه، ويقف عند سطحه الخلاب، دون أن يصرف همه إلى الغوص فى الأعماق.

حقا، توجد فى المقامات عناصر جدية، كالوعظ والزهد والمبكيات، ولكنها جميعا تأتى تحت عباءة « المتعة والتسلية» ، إن البطل يتعرض لها بهذا المنطق. ففى المقامة الحادية والأربعين، يقف السَّروجى واعظا، ويلقى الكثير من المبكيات. ولكن المؤلف لايترك القارئ يعيش كثيرا فى هذا الجو، فما أسرع أن يكشف عن الحقيقة. فالبطل هنا يخفف من هذا الجو، ويكشف عن نفسه، وإنه لم يذكر هذه المبكيات إلا من أجل التأثير فى الناس، وترقيق قلوبهم، ثم يدعو راويه إلى المتعة وانتهاب اللذة، وينشد فى ذلك شعرا، يقول فيه:

اصرِف بصِرف الراح عنك الأذى ... وروح القلب ولاتكتئبْ

وقل لمن لامك فيما به ... تدفعُ عنك الهمَّ! قَدْك اتئبْ

فالمسائل الجادة تختفى تحت نقمة المتعة والتسلية من ناحية، ثم إنها تأتى من باب الإحماض، الذى تحدث عنه المؤلف فى المقدمة. وهو يعنى بذلك التنويع، والتنقل إلى حالة أخرى، تجدد نشاط القارئ، وتدفع عنه الملالة.

إن عنصر « اللعب»، هو العنصر الذى يسيطر على المقامات، وهو عنصر يعيه المؤلف منذ البداية وحتى النهاية. فهو فى صدر خطبته يصف صنيعة بالهذَر، وهو فى خاتمة مقاماته يصفه بأنه من سَقط المتاع، ويستغفر الله من « أباطيل اللغو، وأضاليل اللهو»، ثم ينشد بيتا من الشعر، يرجو فيه أن يخرج من عمله سالما، لاله ولا عليه، ويقول:

على أننى راض بأن أحمل الهوى ... وأخلُص منه لا علىّ ولا ليا

وفى ضوء عنصر اللعب والتسلية، تصحح النظرة نحو ما ورد فى المقامات من مسائل عقلية ذهنية، كمدح الدينار وذمه (المقامة / ٣)، أو إيراد كلمات معجمة وأخرى غير معجمة (المقامة/ ٦)، أوفك الألغاز (المقامة/ ١٥)، أو الرسالة التى تقرأ من أولها بوجه ومن آخرها بوجه (المقامة / ١٧)، أو الموازنة بين الإنشاء والحساب (المقامة / ٢٢)، أو مسائل فى النحو تتضمن بعض الألغاز (المقامة / ٢٤)، أو الخطبة التى تأتى خالية من الإعجام (المقامة/ ٢٨)، أو غير ذلك من مسائل لاتأتى، رغم مظهرها العقلى، إلا من باب المتعة والتسلية، وتشبه لعبة الشطرنج، أو الكلمات المتقاطعة التى ترد كل يوم فى أعمدة الصحافة، وفى صفحة التسلية وبرامج الإذاعة والتليفزيون ودور السينما والمسارح.

فهناك اتفاق مسبق، يعقده المؤلف مع القارئ، على أن كل مايرد فى المقامات هو مجرد لعبة. تتصف بالهذر وباللهو على حد وصفه، وتثير المتعة والتسلية، فلا يحمل شيئا منها محمل الجد، ولا يكدر نفسه، خاصة وأن باب التوبة مفتوح. وتأتى المقامة الأخيرة، لتعلن توبة البطل، بل إنه يتحول إلى نوع من المحدَّثين، وهو مقام صوفى شفاف، يلقى فيه إلى الشخص بأمور غيبية. إنه لم يعاقب على هذره بالطرد من رحمة الله، ولم ينته نهاية مأساوية تثير الخوف والإشفاق، شأن المسرحيات الإغريقية والكلاسيكية؛ فهو كان يقوم بلعبة ليس غير، وهو كان يبغى إسعاد الناس، بإثارة المتعة والتسلية. وقد كافأه الله، وتقبل توبته، وانتهى من دوره، وودع لعبته. وقال لراويه فى نهاية المقامات: « هذا فراقٌ بينى وبينك» . وهى الجملة نفسها التى قالها العبد الصالح، وهو يودع صاحبه ـ موسى عليه السلام ـ بعد أن كشف له عن الكثير من أسرار الحكمة الإلّهية، التى لاتقف عند حد الظاهر، ولا تنظر النظرة المحدودة. إن الحكمة الإلّهية قد تجعل المخطئ فى النهاية يصبح من المحدَّثين المقرَّبين. فالمهم هو حسن النية، أو على حد تعبير المؤلف فى الأسطر الأخيرة من خطبة كتابه:

« ثم إذا كانت الأعمال بالنيات، وبها انعقاد الأمور الدِّينيَّات، فأى جرح على من أنشأ ملحا للتنبيه لا للتمويه؟!» .

ـ ٨ ـ

وتكشف الأبيات السابقة فى المقامة الثانية عن وظيفة الشعر فى المقامات، وفى التراث القصصى بوجه عام. إنه لايأتى مجرد بطاقة وزخرفة، أو مجرد اختصار للحكمة واعتصار للعظة، ولايحد من انطلاق الحركة، ولا يوقف شعور القارئ. إن الأمر يكون كذلك، لو اقتبسنا مصطلحاتنا النقدية من الفن القصصى بمعناه التقليدى الأوروبى، والذى يقوم

على عنصر المحاكاة وإيهام القـارئ بمعايشة العالم المتخيل ، ويقف ضـد كل تضمينات ، سواء كانت بيتا من الشعر أو حكمة أو معلومة لغوية ، ويراها تكسر من مثول هذا العالم .

ولكننا نستخلص مصطلحاتنا من واقع الجنس الأدبى ، الذى نحن بصدده ، وهو ذلك الشكل التراثـى للقصة العربيـة ، وهو شكل يـؤثر الشعر، لا لأنـه يعبر عن حب العـربى للشعر فحسب ، بل لأنه أيضا يؤدى وظيفة فنية ، إن الأبيات السابقة لاتأتى عرضا كمجرد تضمين أو مهارة أدبية بـل هى تعكس جوهر هـذه المقامة ، التى تتضمـن تشبيهات رائعة يستحسنها الذوق العربى .

إن الشعر فى مقامات الحريرى ، يؤدى هذه الـوظيفة الفنية ، ويصبح أساسا ، لتجسيد أشياء لايستطيع الأسلوب أن يجسـدها ، وخاصة إذا كانت هـذه الأشياء ، تضرب إلى الحالة النفسية إبَّان تـوترها . إن البطل الـذى يبدو ساخرا فكهـا حلو الروح ، يخفى داخلـه عذابا نفسيا ، لاتستطيع الجملة النثرية أن تعكسه . إنه فى المقـامة الثالثة يأنس إلى راويه ، وبينهما علاقة خاصة ، فيفضفض عن نفسه ، ويكشف عن دخيلته فى أبيات شعرية ، يقول فيها .

تعارجْـتُ لارغـــبة فى العِـرَج ولكـن لأقـــرع بـــاب الفرجْ
وألقـــى حبـلى عـلى غــــاربى وأسلك مسلك من قـد مَرَج
فإن لا منى القـدم قلت اعذروا فليـس على أعـرجٍ من حَرَج

إن مثل هذه الأبيات تجسد الحالة الشعورية ، بطـريقة لاتستطيعها الجملة النثرية . وعن طريق مثل هذه الأبيات ، كان البطل يؤثر فى مستمعيـه الذين يتعاطفون معه على الرغم من مجونياته ، ويؤثر أيضا فى راويه ، فيتغير حاله ، ويلتمس له العذر .

وهذه الوسيلـة التى تستخدم الإمكانات الشعـرية داخل الفن القصصـى ، قد ظهرت بصورة أخـرى فى العصر الحديث ، حين اقتربـت الأجناس الأدبيـة من بعضهـا ، وأخذت تكسر الحدود الصارمة التى يفرضها النقاد ، ويستعير جنـس أدبى ، نثرى مثلا ، من جنس آخر شعـرى مثلا ، مايخدمـه وينمى مـواقفه الأدبية . وقـد تتبعت هذه الظـاهرة فى كتـابى «الأدب وتجربة العبث» ، الذى صدر سنة ١٩٧٣ ، فقلت[١]:

« إن القصة الحديثـة قد اقتربـت كثيرا من جوهـر الشعر، فلقـد أدرك الفنان بفطـرته أن الكلمات الشعريـة ، هى أكثـر الأدوات اللغوية اقترابـا من المنابـع الداخليـة . إن اللحظة الشعـرية صلـوات والتحـام بالطبيعـة ، وعود إلى الفطـرة والبراءة الأولى ، وانـدهاش أمـام المرئيات» .

---

(١) الأدب وتجربة العبث ص ٢٢ .

ومن هنا كثر استخدام هذه الوسيلة الشعرية، داخل قصة « تيار الشعور» ، لأن القاص قد أدرك بفطرته أن اللحظة الشعرية الفنية هى التى تستطيع أن تكثف اللحظة الشعرية وتوحى بها.

ولكنّ هناك فرقا فى نقطة البدء بين قصة تستخدم الإمكانات الشعرية، وبين قصيدة شعرية محضة. إن القصة، فى الحالة الأولى، تستغل اللحظة الشعرية، كإمكانية تندمج داخل إمكانات أخر من الفن القصصى. وقد غاب هذا الفرق عند كتاب القصة المصرية المعاصرة، فضاعت معالم فنهم، فليس مايكتبون قصة أو شعرًا، ولكنه خليط متنافر من القصة والشعر معاً، وقد نبهت إلى هذا الاختلاط فى الكتاب السابق، وضربت أمثلة من واقع تيار الشعور عند القاص الأوروبى، وهو ذلك التيار الذى استقى منه القاص المصرى نماذجه، وقلت:

« وإذا بنا نجد ـ والأمثلة كثيرة أيضا ـ أنفسنا أمام قصص ، تحاول أن تقترب من الشعر، فإذا بها كالغراب الذى أراد أن يقلد الطاووس. إنها نسيت نقطة البدء عند كل ، فليست هى قصيدة لأنها حرمت من أهم خصائص القصيدة، وهو البناء الموسيقى خلال تراكيب الألفاظ. وليست هى قصة، لأنها حرمت من تصميم القصة، الذى لايقف عند وسيلة واحدة. . . إننى أقرأ رواية « العجوز والبحر »، فيخيل لى أننى إزاء قصيدة تتغنى بوحدة الوجود، وبنضال الإنسان ضد الطبيعة، وضد نفسه قبل كل شىء، داخل إطار شعرى أسيان. لكنها ليست قصيدة، لأنه بقى للعمل الروائى نقطة بدئه وتفسيره الخاص. وإننى أقرأ فصل « كونتين» فى رواية فوكنر، فيخيل لى أننى إزاء قصيدة صوفية، ممتلئة بالإشارات الإلهية، وبألسنة النيران وباللهب المقدس. ولكن يبقى، بعد ذلك أن هذا الفصل مندغم فى بناء تام، وأن الجو الشعرى فى هذا الفصل وسيلة فنية ، هى بنت الموقف وتتبدل مع تبدل الموقف»[1] .

والأمر كذلك بالنسبة للقصة العربية القديمة. فالشعر فيها يرد فى موضعه المناسب ليؤدى وظيفة فنية، ويتحول عندئذ إلى لبنة فى البناء الفنى، ولكنه أيضا قد يفقد فنيته، ويتحول فى بعض القصص إلى عقبة كئود توقف الحركة النفسية، وتصيبها بالبرود وقد شرحت كل ذلك بالتفصيل، فى كتاب « قصص العشاق النثرية» وضربت مثلا على الشعر الذى يفقد وظيفته، من واقع قصة عفراء التى رددتها الكتب القديمة، ومن هذا الموقف الفاتر حين نعى إليها خبر وفاة عروة؛ فقد انطلقت تنشد شعرا باردا، لايصل إلى حد الموقف، ولايجسد الشعور، ويكتفى بأوصاف خارجية، وألفاظ منظومة ، فتقول :

---

(١) المرجع السابق: ص ٢٥ .

فـإن كـان حقـا مـا تقـولـون فـاعلمـوا	بـأن قـد نعيتـم بـدر كـل ظـلام
فـلا لقـى القينـان بعـدك لـذة	ولا رجعـوا مـن غيبـة بسـلام
ولا وضعـت أنثـى تمامـا بمثلـه	ولا فـرحـت مـن بعـده بغـلام
ولا، لابلغتـم حيـث وجهتـم لـه	ونغصتـم لـذات كـل طعـام

فالأبيـات هنا باردة لاتنـاسب الموقف ، وقلت عنهـا فى الكتاب المذكور : «لاتتنـاسب هذه الأبيـات ، التى تكتفى بـالوصف الخارجـى وبالنقمـة على الناس، مع الموقـف الذى وضعت فيه القصة البطلة ، إذ تحكى أن عفـراء انسلت إلى القبر، فانكبت عليه ، فما راعهم إلا صـوتها ، فلما سمعوه بـادروا إليهـا ، فإذا هـى ممدودة على القبر، قـد خـرجت نفسهـا ، فدفنوها إلى جنبه»[1] .

إن الشعر، سـواء كان قصيـدة موزونـة أو جملة شعـرية ، هـو مجرد وسيلة فنيـة ، تقاس قيمته بـالسياق . أمـا الأحكام العامـة التى تـرفض الشعـر لمجرد أنه شعـر لايتناسـب مع القصة، فهـى من إمـلاء النقاد الذيـن لايملكون الموهبـة ، ويتحولـون أسرى مصطلحات وقراءات ، لاينصرفون عنها ، بل لايستطيعون أن يتجاوزوها حتى لو أرادوا .

(١) قصص العشاق النثرية ص ٢٣٣ .

وتلقى مقتضيات اللعبة بظلالها على المقامات . وتنعكس على ما أسميناه بعدم الإيغال . فالمقامات تهدف إلى اللعب الذى يثير المتعة والتسلية . وكل شىء يتم بروح رياضية ؛ فلا انتقام ولا إيغال . إن الراوى يلعب مع البطل ، وإن المؤلف يلعب مع القارئ ، ويخرجان فى نهاية اللعبة متصافحين . وقد تَنِدُّ فى أحدهما هفوة ، فهما يستغفران الله فى النهاية ، وكل منهما يطلب الصفح من رفيقه .

ومن هنا ، نجد كل شىء ، فى المقامات يتم على السطح ، وبخفه ودون إيغال فلا سخرية تصل إلى حد التجريح ، ولا فكاهة تصل إلى حد الإيلام ، ولا صراع يصل إلى حد التعقيد ، ولاخيال يوغل فى الغرائب ، ولا فكر يصل إلى حد التجريد . حتى النهاية ، تأتى ، فى غالب الأحيان سعيدة تبارك الأوضاع ، ويتصالح فيها الطرفان .

فى خطبة الكتاب ، يدعو الحريرى الله . أن يجنبه الغواية فى الرواية ، والسفاهة فى الفُكاهة ، « حتى نأمن حصائد الألسنة ، ونُكفى غوائل الزخرفة ، فلا نرد مورد مأثمة ، ولا نقف موقف مندمة ، ولا نُرهق بتبعة ولامعتبة ، ولا نُلجأ إلى معذرة عن بادرة» .

وقد حقق الحريرى منهجه ؛ فجاءت فكاهته بعيدة عن الفحش والسفاهة . إنها خفيفة لينة ، تثير الضحك ، وتجعل الشاذ يعود إلى الحظيرة دون عناد ولا كراهية . إنها لاتجرح ، لأنها تهدف إلى المتعة . تدل على خفة روح البطل ، دون أن يكون ذلك على حساب الضحية حتى لو كانت الفكاهة جنسية ، فإنها تكتفى بالإشارة دون فحشاء ، وتجعل الآخرين يضحكون ، دون خدش للحياء (انظر المقامة/ ٢٠) . ولاتهدف الفكاهة إلى مجرد الإيذاء ، والتشفى من الآخر إنها تهدف إلى إثارة البهجة وغالبا ماتنتهى بتصالح الطرفين ، فلا ساخر ولامسخور منه ، ولكنها لحظة المتعة ، لايكدرها فحش ولا ألم .

والصراع ، أيضا لايحتد . إن التوتر بين البطل والراوى ، هو من نوع التوتر بين المحبين ، لايستغنى أحدهما عن الآخر . إن الراوى يلوم البطل على مكائده (المقامة/ ٢) ، ولكنه معجب به ، يصفه بأنه أعجوبة الزمان (المقامة/ ١٨) ، ويجدُّ فى أثره (المقامة/ ١٣) ، متعلقا ناهدان (المقامة/ ١) يفرح بلقيته (المقامة/ ٣٣) . ويتمنى طول السفر معه (المقامة/ ٣٢) . إنه ، باختصار ، قدره الذى ينجم له على غير انتظار ، ويتشوف لملاقاته على الرغم من روغامه ، وغالبا ماتنتهى كل مقامة بلحظة صلح ومكاشفة بين البطل والراوى . وتستمر عملية التوتر ثم المصالحة ، حتى تأتى المقامات إلى نهايتها ، وقد تاب البطل ووصل إلى المقام الصوفى . أما الراوى ، فإن دموعه تتصاعد حزنا على فراق صاحبه ، أو كما يسميه العبد الصالح .

حتى الصراع النفسى لايحتدم ، فكثيرا مايتستر البطل وراء أشعاره ، يشكو فيها سوء حاله ، ويندب حظه ، فهو الرجل الكريم ، الذى ينتمى إلى آل ساسان ، تقتر عليه الدنيا ، وتلجئه إلى الخديعة والتلون ، حتى يستطيع أن يعيش . ولكن البطل لايمتد خارج لحظته الشعرية ، ولايمد بأصبع الاتهام إلى أحد ، ولايشير إلى السبب . إن ليس متمردا يسخر من الأوضاع ، ولكنه يرضى بنصيبه ، ويتصالح مع قدره وينال مايريد بعد أن يضحك الآخرين حتى الأعداء الذين يؤثرون أنفسهم بكل شىء يضحكهم ويأخذ منهم مايريد ، دون إيذاء ولاتجريح .

وتأتى النهاية منطقية مع المنهج . إنها عادة نهاية سعيدة ، تمسح كل الأوجاع ، وتغطى على كل توتر . قد يضيق الراوى بالبطل ، وقد تتأزم العلاقة بينهما ، ولكن كل ذلك إلى حين ، فالنهاية السعيدة تزيل كل كدر ، وتذكر الجميع بلحظة المتعة ، فلاينسون أنهم فى لعبة سوف تنتهى بالتبات والنبات . حقا ، إن المقامات تنتهى وقد دمعت عينا الراوية ، ولكن ذلك لم يكن بسبب مأساة أو كدر ، بل إنه يبكى حزنا لفراق صاحبه ، وأسفا على فقدان تلك اللحظات ، التى كان يستمتع بها معه ، ويعيش مغامراته ، وتنقله من مقامة إلى مقامة ، ومن جد إلى هزل ، ومن شعر إلى نثر .

إن كل ذلك منتزع من واقع المقامات كجنس أدبى ، له محاكمته الخاصة ، وهى محاكمة ستكون فى آخر الأمر لصالحه لأنها متنبهة لحركته الخاصة ، وليست محاكمة بسبب ذنب لم يقترفه ، أو فعل من الآخرين .

أقول ذلك ، لأن كثيرا من النقاد يرون فى مثل هذه الملامح شيئا من بذور لم تكتمل ، ومن نضج لم يأخذ طريقه ، ومن موقف ساذج ، لايتنبه لواقع اجتماعى ، ولا لتحليل نفسى .

وقد وقعت فى شىء شبيه بذلك فى بداية حياتى ، وأنا أكتب رسالة الماجستير عن «قصص العشاق النثرية» ؛ فأدنت هذه الملامح فى القصص العربى ، واتهمتها بالسذاجة ، فقلت عن الصراع :

« ولكن القاص لم يستغل مواقف الصراع فى هذه القصص استغلالا كافيا ، ولم يتخذها نقطة انطلاق تنمى القصة ، وتزيد من حيويتها ، بل اكتفى بتسجيل هذا الصراع بإشارات مقتضبة ، وتلميحات خفيفة . فقد يمر بموقف ثرى ، وتحس أن الأمر يحتاج إلى إفاضة وشرح ، ولكن القاص يمربه مرورا سريعا مسجلا له فى جملة أو جملتين . وقد نشاهد دمعة تترقرق فى عين عاشق ، وتحس أنها تخضن وراءها تيارا عنيفا ، ولكن القاص يسجل الدمعة ثم يمر ، لايبطن ما تحتها ، ولايعنيه ماوراءها[1] .

---

(١) قصص العشاق النثرية : ص ٢٧٦ .

وقلت عن الفكاهـة بأنها « ساذجة لاتعبر عن غرض فى ذهـن القاص، أو تكشف عن نفسية لشخصيـة من الشخصيات، وإنما هـى عبارة عن حركـة بهلوانية، أو منظـر يخالف المألوف، أو مطب يقع فيه شخص. وهذا النوع من الفكـاهة قد يرضى العامة، ولكنه من الناحية الفنية أردأ الوسائل، وأقلها نضجا وثراء »[1].

وقلت عن النهاية: « ولم يكن ذلك المعنى الفنى للنهـاية، مفهوما لدى القاص القديم بوجه عـام، فقد كان يترك قصته تسير بدون رقـابة، حتى تحط رحالها وتختار النهـاية التى ترضى السامعين، أو يرتضيها لها السامعون[2] ».

قلت كـل ذلك فى حينـه، وأنا أنطلق مـن مفاهيم القصـة الأوروبية الحديثـة، ولم أجد حينها تنبيها من مشرف، أو نقدا من قارئ، أو تعليقا من طالب، فقد كان الجميع سكرى تلك اللحظة التى تعيش كـل شىء بالمثال الذى يقدمه الرجـل المتحضر، المتلفع فى غلالته وراء البحار.

ـ ١٠ ـ

إن عدم الايغال، ومخاطبة الفطـرة، ومعاملة الأشياء بتسامح، إن كـل ذلك لم يكن من فراغ، بل كان وراءه رؤية فكرية، ولا أقول « فلسفية »، لأن الفلسفة إيغال وتجريد وتشقيق وتعقيد، لايتناسب مع هذا الجو الذى يتم كل شىء فيه على السطح ودون إيغال.

والرؤية هنا متسقـة مع رؤية الحضارة العربية الإسلاميـة. وقد سبق لى فى الكتاب الأول من « الوسطية العـربية »، وفى فصل « الحكمة العربية أو الأصالـة » بنوع خاص أن شرحت مفهوم الحكمة، وبينت أنها شىء يختلف عـن الفلسفة، وأنها نتاج حضارة تعطى للمطلق حيزا واسعا فى مصير الإنســان. إن الكون لايحكمه عقل فقط، ولا قوانين المنطـق وحدها، ولكنه مسير بعنـاية الله، وهى عنايـة لم تخلق شيئا عبثـا، ولها حكمتها التى هى أوسـع من حكمة الإنسان المحدودة. وهذه الحكمة شىء غير الظاهر، والمستقبل بيد الله، والمخطئ، أو من يظنونه كذالك، قد تكون نهايته نهاية صالحة، والأمر بالعكس.

إن الإسلام يعترف بـالضعف البشرى، ويتصـالح معـه، والطريـق مفتوح لمن يـريد أن يرجع. هو لايـريد أن يجعل الخوف من الذنب شيئا يعـرقل المسيرة، ويسىء إلى الحياة. إن

---

(١) المرجع السابق: ص ٢٢٨.

(٢) المرجع السابق: ص ٣١٧.

الإنسان هو خليفة الله فى الأرض، وهو مطالب بأن يعمرها ، وبأن ينصر الخير على الشر، قدر مايستطيع، وقد رفع الله عنه الإصر والأغلال وسائر المعوقات، وجعله يسعى فى الأرض بلا عقد ولا إحساس بالذنب. وقد تند منه هفوات، فباب التوبة مفتوح، ومن أسماء الله الحسنى الغفور الرحيم. ومن هنا، فإن مقام التوبة هو المقام الأعلى عند أهل السنة والوسط، لأنه مقام يشعر بالضعف البشرى، وبحاجة المخلوق الدائمة إلى المطلق. يعبده ويستعينه ويطلب منه الهداية، كما تدل على ذلك فاتحة الكتاب. إن المقام ليس مقام الفناء فى الله، كما يقول أصحاب وحدة الوجود من أهل التصوف. فهذا المقام لايعترف بالضعف البشرى، ويضفى على الإنسان صفات الألوهية، ويسقط عنه التكاليف، وينتهى به فى النهاية إلى اعتزال الإنسان وصغائره، لكى يتلفع فى وحدته وأفكاره السماوية. أما مقام التوبة، فهو ينطلق من الإنسان ومن الإحساس بالضعف البشرى، وهو يدل على عنصر خير، يعبر عن الطبيعة الوسطى للإنسان؛ فهو ليس شريرا كالأبالسة يصر على الذنب ولايتراجع عنه، وهو ليس ـ أيضا ـ خيرا صافيا يعيش فى مقام الألوهية، أو على أقل تقدير، فى مقام الملائكة، خير محض لايعى دور الشر الذى قد يسفك الدماء، ويهلك الحرث والنسل كما تشير إلى ذلك سورة البقرة. إنه فى مقام بشرى يجمع بين الخير والشر، ولكنه يعمل جاهدا على نصرة الخير. إن توبته تدل على أنه يغلب الصراع لصالح الخير، ويسعى فى الأرض لكى يطهر نفسه، ويظهر الآخرين.

وينتهى الأمر بالسروجى فى المقامة الأخيرة بالتوبة. حقا، شرق الرجل وغرب كما ذكر فى أشعاره، ولكنه كان يحمل نفسا صافية، لاتحقد على البخلاء، ولاتتمرد على قضاء الله. إنه فقط يتهاجن من أجل أن يعيش، وهو فى تماجنه لايسف ولايجرح. إنها مغامرات يبغى بها المتعة، وتثير جوا من البهجة وخفة الروح. ومن هنا، كانت توبته صادقة ينشد الأشعار، ويلقى المواعظ، وهى كلها تحمل حرارة العاطفة، والرجاء من الله أن يعفو عن هفواته.

وقد تحول فى نهاية الأمر إلى نوع من المحدَّثين، الذين يصفهم الشارح بأنهم «المكاشفون من الزهاد الذين يحدثون بالغيوب»[1]. ويورد الراوى من العبارات ما توحى بأن السروجى قد أصبح مثل العبد الصالح، وهو العبد الذى وردت قصته فى سورة الكهف، وقد أوتى العلم اللدنى، الذى يتجاوز الظاهر والرؤية المحدودة.

ـ ١١ ـ

وهنا، نجد الحكيم مرة أخرى، يتنبه بحساسية الفنان إلى هذه الملامح الفنية للمقامات، وهى المصدر الأساس لروايته كما قلت.

---

(١) شرح مقامات الحريرى للشريشى، ة ٥/ ٣٧٥.

فرواية الحكيم تميل إلى المتعة الحسية ، وحديث الأكل والشرب ، ووصف الجوارى ومجالس الغناء والأشعار التى تتوارد خلال ذلك ، كلها تهدف إلى جانب المتعة .

ويأتى الأسلوب ، وكأنه طبق شهى . إنه أسلوب ملىء بالمحسنات البديعية ، وبالزخارف التى ترضى الأذن ، وكأنها « الصناجات » فى مجالس هارون الرشيد .

إن الناظر إلى عناوين فصوله ، يدرك جانب المتعة وإرضاء الحس ، فبعضها يتوارد على النحو الآتى :

أشعب وجاريته رشأ ـ أشعب والكندى والبخيل ـ أشعب وبنان ـ أشعب فى الحمام ـ حيلة شيطانية ـ فى العرس ـ ضيف ثقيل ـ محتال ظريف ، وغير ذلك من عناوين تتوارد ، وتوحى بهذا الجو الظريف .

وكل شىء فى الرواية يتم على السطح ودون إيغال ، فلا تضمينات فلسفية أو اجتماعية ، ولا تأويلات عصرية . كل شىء يتم بخفة ، منذ البداية ، وحتى النهاية .

الرواية ، تبدأ على النحو الآتى :

« انتصف النهار، وصاح مؤذن الظهر، لا من مسجد ذلك الحى من أحياء « المدينة»، ولكن من بطن أشعب» .

والرواية ، تنتهى على النحو الآتى :

« وأسرع إلى يد أمير المؤمنين ، فاختطفها اختطاف الجائع للرغيف ، ورفعها إلى فمه ، وأشبعها لثما وتقبيلا» .

إن كلا من البداية والنهاية ، تحتوى على مسحة خفيفة من الفكاهة . وقد تبدو هذه الفكاهة بمنطق النظرة العصرية ، فكاهة لفظية ، تقوم على المفارقات اللغوية ، ولكنها مناسبة لمنطق النادرة العربية ، ولأسلوب المقامات ، الذى يعتمد إلى حد كبير على التلاعب اللفظى ، وتتناثر بعض المفردات والصور فى الأسطر الأخيرة ، فتوحى بمضمون الرواية ، وتساعد على رسم شخصية أشعب .

إن كل ما أضافه الحكيم إلى الشكل التراثى ، يتمثل فى عنصر الحوار، ووصف الطبيعة ، وتمثيل الموقف ، وغير ذلك من عناصر أفادها من إنجازات المسرح الحديث .

إن هذه العناصر الحديثة تكاد تكون معدومة فى المقامات . فلا وصف للطبيعة إلا فى حالات نادرة ، وبطريقة غير مقصودة . والحوار قليل من نوع مانتعامل به فى حياتنا اليومية ، دون أن يكون موظفا توظيفا فنيا . وتمثيل الموقف شىء لاتهتم به المقامات .

ولكن الحكيم يجعل هذه العناصر المستحدثة تندمج فى طبيعة الشكل التراثى . فهى تتم بخفة، ودون إيغال أو إسراف، وتأتى فى حينها وبقلة دون أن تطغى على الجو العام للنادرة العربية .

فقط عنصر الرؤية الحضارية، يختفى فى رواية الحكيم، التى تتحول إلى مجونيات حول الأكل والشرب، وإلى متع وتسلية حول الغناء والشعر. وتختفى فيها كل خلفية حضارية، وكأنها فى أرض لها ثقافتها التى تعطى للمنجاذر قدرا كبيرا، فى تشكيل مصائر البشر.

إن المقارنة بين صورة أشعب وصورة السروجى، توضح الفرق بين المقامات وبين رواية الحكيم.

فأشعب، شخصية نهمة أكولة، يقف عند المتع الحسية، ولايحمل ثقافة تراثية من واقع عصره.

أما السروجى، فهو شخصية معقدة، قد يبدو فى الظاهر ساذجا لايعرف شيئا، ولكنه عند الأزمات، يتصرف بذكاء يثير الإعجاب. هو يجيد الفقه ورواية الشعر ومعرفة الألغاز، ويجيد الخطب والقصص والمواعظ. يتلون مع المواقف. يبدو عليه أحيانا اللامبالاة، ويحس بقدر كبير من الغربة، وينشد الأشعار حول الحنين، يشكو فيها الدهر وسوء الحال. وهو، من أجل هذه الأبعاد المتعددة ينال احترام الجميع، يحبونه، ويتعلقون به، ولا يملون من سخريته. ولكن كل ذلك يتم بخفة. ودون أن يقع فى دائرة التفلسف. فاللامبالاة عند السروجى، لا تصل إلى حد مانراه عند كتاب العبث. والغربة، لاتصل إلى المفهوم الفلسفى عند كتاب الوجودية. فكل شىء يتم دون إيغال، ولايطغى على المسحة العامة فى المقامات.

إن عنصر الرؤية الحضارية، يختفى فى رواية الحكيم، لأنه اكتفى بالتقليد الخارجى، وتحولت لعبته إلى مكعبات مرصوصة وفارغة.

نحن لانطالبه بشىء ذهنى حاد، كما نراه فى مسرحياته، ولا نطالبه برؤية عصرية، كما يتمنى البعض. ولكن نطالبه برؤية حضارية، تلعب كخلفية للأحداث، وتوحى بالمسار العام لحضارته. وهذا مانراه مثلا عند ألفريد فرج فى روايته « أيام وليالى السندباد»، مما سنتعرض له بالتفصيل فى فصل « الشكل الشعبى».

ـ ١٢ ـ

يصنف بعض الباحثين التراث القصصى عند العرب إلى خانات عديدة، مثل: القصص الفلسفى، والقصص الدينى، وأدب الرحلات والمقامات، وقصص البخلاء، والظرفاء، والعشاق، والنَّوكَى، والطفيليين.

قد تكـون هذه التصنيفـات مفيدة للجانـب التعليمى ، ولكنهـا غير واقعية . فـإن هذه القصـص تتداخـل ، ولا يمكن فصـل بعضها عـن بعـض إلا من بـاب التبسيط المخـل . فالمقامات مثلا يمكن أن تندرج فى أدب-الرحلاب ، فالسروجى رجل رحالة من الطراز الأول ينجم فجـأة من حيـث لا يشعر الراوى . قـد يظهر فى البحر، أو فى جـزيرة ، أو فى أمـاكن متبـاعدة . إن أسماء الأمكنـة التـى تـردد فى عناويـن المقـامات ، كـالمقـامـة الحلوانيـة ، أو البصرية ، أو السكنـدرية ، لاتشير إلى بيئية جغـرافية ، ولكنها تشير إلى صفـة الرحالـة عند السروجى ، الذى لايستقر فى مكان ، حتى نراه فى خراسان . إنه يشرق ويغرب ، كما يشير إلى ذلك فى شعره ، وفى المقـامة الأخيرة التى يلخص فيها تطـور حياته . إنه كالنحلـة المحمومة التى تثير « العجيبة والغريبة » التى يتميز بها أدب الرحلات .

والمقامات أيضا ممتلئةبالنماذج البشرية ، التـى نراها فى القصص الأخر. ففيها البخيل ، والطفيلى ، والمنـافق ، والظـالم ، والطماع ، والأحمق ، والعـاشـق ، والزاهـد . إنها تحوى الجد والهزل ، كما قال الحريرى فى مقدمته .

وربما كان أفضل من هذا التصنيف التعليمى ، أن نـرصد ملمحا فنيا ، أو شكلا أدبيا ، أو شخصية مميـزة ، ثم نتـابع الملامـح الفنية لكـل ذلك ، مهما تسترت تحت عنـاوين ومهما اتخذت من أسماء .

إن صـورة هـذا البطـل المراوغ ، الـذى يحاول أن يحسّـن مـن وضعـه بكثير مـن الحيـل والأفانين ، التـى ترقق قلوب الآخـرين ، وتعقد بينهم صلـة من نوع ما ، تتغلـب حتى على التناقض الطبقى . إن هـذه الصورة هى التى نراها فى قصص تـراثية كثيرة ، مهما حملت من عناوين وأسماء .

إن صفة المراوغ تمثـل نموذجا بشريًـا ، يحمل مـلامح فنية ، وتشير إلى أبعـاد كثيرة . فهو مـراوغ ، يجيد التمثيـل والتخفى . وهـو مراوغ ، ينتقـل مـن مكان إلى مكـان . وهو مـراوغ كالثعلـب ، يتخلص من مواقـف كثيرة . وهو مراوغ ظـريف يحفظ الشعر والنـادرة واللغز . وهو مراوغ ، يكيد للـوالى وللقاضى . وهو مراوغ ، يخرج على المألوف ، وغير ذلـك من أبعاد تُشكل هذه الشخصية ، وتجعل من السروجى بطلا مميزا ، يتعلق به الآخرون ، ويعرفونه مهما تنكر فى ثياب ، أو تستر تحت ألغاز وخطب ، أو سافر إلى أنحاء بعيدة .

وقـد اهتدت السير الشعبيـة إلى كلمة أكثـر دلالـة ، يمكن أن تحل محل صفـة « المراوغ » وتؤدى معانيهـا ، بل وتزيد؛ وهى كلمـة « الزيبق » ، وهو وصف أطلـق على «على الزيبق» بطل السيرة الشعبية المعروفـة بهذا العنوان . وقد سمى بهذا الوصف ، لأنه كـالزيبق ينفلت

من اليد، ولا يمكن الإمساك به. إنه شخصية مراوغة يلجأ إلى الكثير من الحيل والأفانين، لكى ينتقم من الظالمين ، ولكن بطريقة خفيفة لاتجرح ولاتهدم.

نحن إذن نرى أنفسنا ندلف من حيث لانشعر، من باب المقامات إلى باب السير الشعبية. ولا غرابة فى ذلك، فكلاهما يعودان إلى نبع واحد.

اعتاد الباحثون، أيضا ، أن يقسموا الأدب العربى، إلى أدب فصيح وأدب شعبى، وأن يقيموا الحواجز بينهما. فالأدب الشعبى، فى نظر البعض، أدب مبتذل يلجأ إلى اللهجة العامية، وإلى تعبيرات سوقية، والأدب الفصيح، فى نظر البعض الآخر أدب « رسمى» لايعكس وجدان الجماهير، ولايعبر عن طموحاتهم وأحلامهم.

وحقيقة الأمر، أن الحواجز بين الأدب الفصيح والأدب الشعبى، ليست من القوة بحيث نحيلهما إلى خصمين متنافسين. إن جوانب الالتقاء بينهما أكثر من جوانب الافتراق. فالرؤية واحدة، وصورة الشخصية واحدة، والبنية الفنية واحدة.

بل إن الكثير من الأخبار الأدبية ، والقصص التى تناثرت فى المصادر المكتوبة باللغة الفصيحة، قد تسللت إلى السير الشعبية ، وأصبحت جزءا من بنيتها الفنية. وقد سبق أن تتبعت فى كتابى « قصص العشاق النثرية» الكثير من هذه القصص التى تسللت إلى السير الشعبية، وذلك لرصد تطورها الفنى. ولنضرب المثال بقصة الفتى الذى ادعى السرقة أمام خالد بن عبد الله القسرى، لكى ينقذ حبيبته من الفضيحة، فإن هذه القصة قد وردت فى مصادر شهيرة ، من مثل: ذم الهوى، وأخبار النساء، ثم انتقلت إلى « ألف ليلة وليلة» وأصبحت جزءا من بنيتها الفنية، وخضعت لسياقها الأدبى[1].

إن المقارنة بين صورة السروجى وصورة الزيبق، تدلل كثيرا على جوانب الالتقاء بين الأدب الفصيح والأدب الشعبى. فكلاهما عزيز قوم ذل. وكلاهما يحس بالغبن، إزاء واقع اجتماعى، ينعم فيه الجاهل الأحمق، ويشقى صاحب الموهبة. وكلاهما مراوغ ، يحتال من أجل نفسه بالكثير من المغامرات، ولكنه فى مغامراته لايتشفى ولايسعى للانتقام. إنها مغامرات من نوع خفيف، تهدف إلى تعديل « الشاذ»، والعودة به إلى الحظيرة. إن المقامة العاشرة تسخر من الوالى، الذى لايتحكم فى هواه، ويسلبه السروجى ماله، ويترك له رقعة من الشعر، تنصحه بأن يُعدِّل فى سلوكه الشاذ. وصورة السروجى، هنا، أقرب إلى صورة «الزيبق» وهو يسخر من « صلاح الكلبى» رئيس الدرك، ولكنها سخرية خفيفة. فمرة

---

(١) انظر : قصص العشاق النثرية : ص ٣٢٢.

يضع له الزجاج فى الطريق، وثانيا يجرده عاريا، وغير ذلك من مغامرات، يترك الزيبق بعدها رقعة، تفيد الكلبى بأن هذا جزاء من سرق العجل من صاحبه، وتهدف إلى تعديل سلوكه، وتخليصه من بذور الشر، ودفعه إلى حظيرة الخير.

وإذا كانت صفة «المراوغ» فى المقامات جعلتنا، من حيث نشعر أو لانشعر، فى مواجهة السير الشعبية، فإن الملامح الفنية للمقامات كصورة للشكل الروائى فى التراث العربى، تدلف بنا من جديد إلى عالم السير الشعبية. وهذا يؤكد ما سبق إن أكدنا عليه بأن عوامل الالتقاء بين الأدبين الفصيح والشعبى، أكثر من عوامل الافتراق.

إنه المقارنة بين مقامات الحريرى ككل، وبين مغامرات السندباد، تجعلنا أمام الشكل الروائى بمفهومه التراثى، وهو شكل نلتقى به فى المقامات وفى السير الشعبية، كما التقينا به من قبل فى الكتاب الثانى فى الشعر وفى منهج التأليف الأدبى، مما يدل على أصالته، وعلى أنه منتزع من «مسوغات» جغرافية وتاريخية، تسمح له بالبقاء والاستمرار.

كتب الحريرى مقامة تحت عنوان «العمانية»، وهى مقامة تدور وقد ركب القوم البحر، وهاجت بهم الأمواج، ونزلوا على جزيرة، وذهبوا إلى قوم لايعرفونهم، وشاهدوا عندهم عجائب وغرائب، استطاع السروجى بحيله أن يتغلب عليها، فقربه السلطان وأصبح أثيرا عندهم، وغير ذلك مما يذكر بمغامرات السندباد فوق البحار، وعلى أرض الجزر الغريبة، والسندباد يخرج من كل مغامرة غانما، محمولا بالتجربة العميقة والأموال الوفيرة.

والتشابه لايقف عند هذا الحد الخارجى، بل يتجاوز ذلك إلى الشكل التراثى، سواء فى دلالالته المضمونية، أو رؤاه الفنية.

حكاية السندباد، وردت فى الجزء الثالث من «ألف ليلة وليلة». وقد بدأت بمقدمة عن الحكايات ككل، وانتهت بمقدمة عامة عن الحكايات ككل أيضا. وبين المقدمة والخاتمة، ترد سبع حكايات ويسمى كل حكاية باسم «السَّفرة»، أى السفرة الأولى، والسفرة الثانية، والثالثة، وحتى السفرة الأخيرة.

تبدأ شهر زاد تروى حكاية السندباد أمام شهريار، ولكنها لاتبدأ روايتها بالحديث عن السندباد، بطل المغامرات، ولكنهاتبدأ فتقدم رجلا فقيرا يعمل حمالا، ويسمى بالسندباد أيضا، وتصفه الليالى بأنه السندباد الحمال. أو السندباد البرى، فى مقابل السندباد البحرى، الذى يقوم بدور البطل الرئيس فى الحكاية.

جلس السندباد الحمال بجانب قصر جميل، وشاهد النعيم الذى يقيم فيه صاحب القصر، من غلمان وبساتين، وفاكهة وأطعمة، وغناء وشراب، فحدثته نفسه بالمقارنة بين

حاله وحال صاحب القصر، وأنشد فى ذلك شعرا قال فيه :

وأصبحـــــت فى تعـــــب زائد	وأمـــرى عجيـــب وقـــد زاد حملى
وغيرى سعيــــد بــــلا شقـــوة	ومــا حمل الــدهــر يــومـا كحملى
يُنعّـــــم فى عيشـــــة دائما	ببســـط وعـــز وشرب وأكـــل
وكـــل الخلائق مـــن نطفـــة	أنــا مثــل هــذا، وهـــذا كمثلى
ولكـــن شتـــان مـــابيننـــا	وشتـــان بين خمر وخـــل
ولســـت أقـــول عليـــك افتراء	فــأنــت حكيـم حكمـت بعـدل

تنتهى هذه الأبيات والحمال يعلن أنـه لا اعتراض على حكم الله . وهو لم يقدم على هذه الأبيات إلا بعـد تردد شـديد، وبعد مقـدمة طـويلة تزيـد على سبعة أسطـر، بينما الأبيات الشعريـة لاتتجاوز سبعة أبيـات . والحمال فى هذه المقدمة الطـويلة، يستغفر الله مـن هذه الوسوسة، فيقول :

« سبحانك يارب ياخالق يارازق، ترزق من تشاء بغير حساب . اللهم إنى أستغفرك من جميع الذنوب، وأتوب إليك من العيوب، يارب ، لا اعتراض عليك فى حكمك وقدرتك، فأنت لاتسأل عما تفعل، وأنت على كل شىء قديـر. سبحانك تغنى من تشاء، وتفقر من تشاء، وتعـز من تشـاء، وتذل من تشـاء، لا إله إلا أنـت . ما أعظم شـانك، ومـا أقوى سلطانك، وما أحسن تدبيرك، قد أنعمت على من تشاء من عبادك . . . » .

وتمضى هذه المقدمة الطويلة لتخفف من نبرة التمرد فى شعر الحمّال، ولكن الأمر لايقف عند هذا الحد، فالسندباد يسمع بهذه الأبيـات، ويستدعى الحمال، فيسأله عنها، ويعتذر الحمال عن هـذه الأبيات ويقول « بالله عليـك لاتؤاخذنـى ، فإن التعب والمشقة وقلـة مافى اليد، تعلم الإنسان قلة الأدب والسفه» .

ويهدئ السندباد من روعه ، ويقربه إليه ، ويريد أن يلقنه درسا حتى لايخدع بالظاهر، ويحكم على الأشياء دون أن يدرك حكمة الله . إن السندباد هنا يتحول إلى معلم، ويأخذ فى قص مغامراته على الحمال، ويقول له :

« ياحمال، اعلـم أن لى قصة عجيبة، وسوف أخبرك بجميـع ماصار وما جـرى لى، من قبل أن أصير فى هذه السعادة، وأجلس فى هذا المكان الذى ترانى فيه . فإنى ما وصلت إلى هذه السعادة، وإلى هذا المكان، إلا بعد تعب شديد، ومشقة عظيمة، وأهوال كثيرة . وكم قاسيـت فى الزمن الأول من التعـب والنصب . وقد سـافرت سبع سفرات، وكـل سفرة لها

حكاية تحير الفكر. وكل ذلك بالقضاء والقدر، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب».

وهنا تفسح شهر زاد المكـان، وتدفع بالسندباد إلى المقدمـة، لكى يروى بضمير المتكلم مغامراته. إن الأمر لم يعد يحتاج إلى هذه الطقوس، التى تحاور بها شهر زاد الملك السعيد، وتجلس فيها دنيا زاد لكى تقوم بدور «التسخين» وإذكاء الموقف. إنها تختفى ولايبدو دورها إلا فى الجملة المحفوظة، التى تعلن فقط عن بداية ليلة جديدة، وهى جملة «بلغنى أيها الملك السعيد»، وبعدها ينطلق السندباد فى حكـاياته. إن الجو جو إثارة، والقارئ يلهث مبهورا مع كل حكـاية، وشهر زاد بـذكائهـا القصصى لاتتدخـل، ولا تفرض حـوارا مع شهريار، أو مع دنيا زاد. إنها تختفى لتترك السندباد يثير التشـويق ويرفع مـن درجة حرارة القارئ مع كل مغامرة جديدة.

وتتوالى المغامـرات. وعقب كل مغامرة، يـرحب السندباد بصـديقه الحمال، ويعشيه، ويأمر لـه بمائة مثقال ذهبا، فيأخذهـا الحمال، ويدعو له، ثم ينصرف وهـو ينتظر متلهفا الحكاية التالية.

وتنعقد الصداقة بينهما، ويصبـح كل منهما ملازما للآخر. السنـدباد يعطى ويمنح، والحمال يأخذ ويدعو، دون أن يحقد أحدهما على الآخر، أو ينتقم أحدهما من الآخر، إلى أن تأتى آخر الحكايات، فيدور بين الصديقين الحوار الآتى:

«فانظر يـاسندباد يابرى ما جرى لى، وما وقع لى، ومـاكان من أمرى. فقـال السندباد البرى للسندباد البحرى: بالله عليك لاتؤاخذنى بما كان منى فى حقك».

تحمل حكاية السندبـاد ظلالا من قصة موسى مع صاحبه العبد الصـالح؛ فإن موسى كان يحكـم بحسب الظاهـر، فأراد صاحبـه أن يلقنه درسـا ينبهه إلى الحكمة الإلهيـة، التى تتجاوز الأسباب الظـاهرية، ويتلقى مـوسى الدرس مرة وثـانية وثالثة، إلى أن يعيـه تماما. ويقول لصاحبه ﴿ **لاتؤاخذنى بما نسيت ولا ترهقنى من أمرى عسرا**﴾[1]. ومن هنا، ليس غريبا أن تتكرر جملة «بالله عليك، لاتؤاخذنى بما كان منى»، فى مقدمة حكاية السندباد، وفى خاتمتها.

وليس هذا هو الشيء الوحيد الذى تحمله حكايـة السندباد من الرؤية الإسلامية؛ فهى إلى جانب ذلـك، أو بسبب ذلك، تنتهى نهايـة دينية، تهون من شأن الـدنيا، وتحذر من الاعتراض على قضـاء الله وقـدره، وتـذكر بـالموت الـذى تصفـه فى جمل كثيرة، تنتهـى بها

---

(١) الكهف: ٧٣.

الحكاية، فتقول : « ولم يزالوا فى عشرة ومودة، مع بسط زايد وفرح وانشراح، إلى أن أتاهم هادم اللذات، ومفرق الجماعات، ومخرب القصور، ومعمر القبور، وهو كأس الممات، فسبحان الله الحى الذى لايموت» .

إن الجمل التى تتحدث عن السعادة فى هذه النهاية، أقل بكثير من الجمل التى تتحدث عن الموت، وكل هذا فى إيماءة قوية للتهوين من شأن الدنيا .

وليس المراد هو مجرد التهوين من شأن الدنيا، أو التذكير بالموت فحسب، أو غير ذلك من تعبيرات يبدو على ظاهرها الجانب الوعظى، ولكن المراد ـ بالدرجة الأولى ـ هو استلفات النظر إلى حل المشكلات بطريقة هينة يسيرة، لاتصل إلى العنف وحد إراقة الدماء. فما دامت الدنيا هينة، وكل إنسان مصيره إلى الموت، وسبحان الله الحى الذى لايموت، مادام كل ذلك واردا ويمثل الحقيقة، فإن كل شىء قابل للحل، ولاتوجد المشكلة التى تستعصى على الحل. . يكفى أن الموت وحده هو حلال العقد.

نحن ، إذن، فى لب مشكلة الفروق بين الغنى والفقير، وهى مشكلة فى ظل الرؤية الإسلامية طبعية، ومن سنة الحياة. ومن هنا، لاتضخمها ولاتطلق عليها عبارات عنيفة، من مثل : التناقض الطبقى، أو الصراع الطبقى. إنها تسميها فقط اختلاف الدرجة بين الناس. وهى تجعل هذا الاختلاف من سنة الحياة، ومن لوازم الكون؛ فكل إنسان مسخر لخدمة الآخر، وكل إنسان له موهبته ، وكل إنسان محتاج إلى الآخر ، فليس هناك داع للتضخيم من هذه المشكلة، واعتبار أن الإنسان فقط يقاس بما عنده من مال. إن هذا حكم بالظاهر. فكم صاحب قصور لايعيش سعيدا ، وكم من مال وراءه جهد كبير ومشقة زائدة. إن التضخيم من هذه المشكلة ، وترديد تعبيرات من مثل الصراع الطبقى، إنما يعكس رؤية تضخم من أمر الدنيا، وتجعلها هم الإنسان ، فلا حياة بعدها، ولا سعادة إلا فيها، وغير ذلك من الفلسفات المادية ، التى تقف عند حدود الظاهر، وتحتاج إلى « العبد الصالح» الذى يلقنها درسا لاتنساه .

وقد عكست حكاية السندباد هذا الحل الإسلامى. فالحمّال يتلقى درسا، ينصرف بعده عن تلك الوسوسة، ويعتذر مرارا لصاحبه ومعلمه، وتنعقد بينهما صداقة، تذوب خلالها مشكلة الغنى والفقر، وتنعقد بينهما صداقة، ويعيشان معاً صديقين، ليسا كغنى وفقير، بل كإنسان يتعامل مع إنسان، ويختفى الحقد والكراهية، ويتم حل الإشكال دون صراع ولاتمرد ولا إسالة دماء ولا ديكتاتورية طبقة.

تلك هى المضامين الدلالية لحكاية السندباد، وهى مضامين تلتقى مع مضامين الشكل التراثى للرواية العربية، والتى سبق أن أشرنا إليها. ولايقف الأمر عند هذا الحد ، فإن

حكاية السندباد تلتقى مع الشكل التراثى فى الملامح الفنية أيضا .

إن صفة « العنقودية » تحرك هذه الحكاية . وأعنى بهذه الصفة مايسميه البعض بتداخل الحكايات ، أو ما سميته بالوحدة التركيبية فى الكتاب الثانى من الوسطية العربية ، وفى فصل الأدب بنوع خاص .

ويمكن أن نتبين صفة « العنقودية » فى حكاية السندباد خلال ثلاث دوائر ، هى .

دائرة كبرى ، تتمثل فى ذلك الإطار الذى تدور خلاله « ألف ليلة وليلة » ، وهى قصة شهر زاد مع الملك السعيد ، وهى تروى له الحكايات ، وتدخله عالم الخيال ، وتخلصه من الشر ومن روح الانتقام ، وبجانبها أختها « دنيا زاد » ، تشجع وتدفع أختها إلى الحديث ، وشهر يار مبهور من الأختين . وينتهى به الأمر إلى حب الراوية ، وتغيير نظرته نحو المرأة والناس بوجه عام . إن هذه الدائرة تدور زمنيا خلال ألف ليلة وليلة ، وتمثل الزمن الخارجى ، الذى يلعب دور الرابط العام ، الذى يربط بين جميع الحكايات ، ويسلكها فى عمل روائى كبير ، يضم جميع الحكايات . إن هذه الدائرة هى أشبه بالعقد الذى يضم جميع الجواهر ، أو بعياب اليمانى ، أو بالخيط الذى يمسك حزمة من العصى ، أو الأزهار ، أو غير ذلك من تشبيهات ، سبق أن رددتها أثناء الحديث عن الوحدة التركيبية .

دائرة كبيرة تتمثل فى حكاية السندباد البحرى مع السندباد البرى ، والتى نكتشفها خلال مقدمة الحكايات وخاتمتها ، وخلال الحوار بين السندبادين ، عقب كل سفرة من السفرات السبع . إن هذه الدائرة تحيل السفرات السبع إلى شىء واحد ، هو صورة للشكل التراثى للرواية العربية . وحتى تتميز حكاية السندباد كرواية مستقلة ، داخل دائرة كبرى هى حكايات الليالى بوجه عام ـ أقول حتى تتميز هذه الحاية كشكل روائى مستقل ، فإنها تتخذ زمنا خارجيا يختلف عن الزمن الخارجى الذى تتخذه شهر زاد فى الدائرة الكبرى . إن شهر زاد تقص حكاياتها بالليل ، وتظل تقص إلى أن يدركها الصباح ، فتسكت عن الكلام المباح . أما السندباد البحرى فإنه يقص فى الصباح ، وينتظر الحمال طيلة ليله ، لكى يقدم الصباح ، ويذهب إلى صديقه ، ويعيش معه فى مغامراته ، إلى أن يتعشى ويأخذ الذهب ، ويعود سعيدا فى انتظار صباح آخر . إن شهر زاد تفسح الطريق ، وتختفى فى هذه الدائرة ، ولا تقوم بدور الراوية . إنها تكتفى بتقديم السندباد ، الذى يقص فى الرواية ، وبضمير المتكلم ، وبإشارة لايقطعها تعليق من شهر يار ، أو شرح من شهر زاد ، أو تدخل من دنيا زاد .

أما الدائرة الأخيرة ، فهى الدائرة الصغيرة ، والتى تتمثل فى السفريات السبع . إن كل سفرة تمثل مغامرة مستقلة ، تتكون كالمقامات ، من مقدمة وخاتمة ثم الموضوع الرئيس .

المقدمة فى كل سفرة غالبا ماتدور حول داء السفر وهو فى قمة سعادته، والخاتمة عقب كل سفرة تأتى سعيدة، فهو يعود عقب كل مغامرة، محملا بالمال مترعا بالخبرة، ولايحبس ذلك على نفسه، فهو يبنى القصور ويهب الأموال، ويقيم الولائم، ويدعو الأصدقاء والأقارب، يقدم لهم الطعام ويقص عليهم النوادر.

ثم تسلم الخاتمة إلى المقدمة التى تليها، فى حركة دائمة، سبق أن لاحظناها فى المقامات، وسميناها بالمراوحة. . عودة، وسعادة، وترف. ولكنه يضيق بكل هذا، ويعاوده داء السفر، أو كما يقول عن نفسه: «فحدثتنى نفسى الخبيثة بالسفر إلى بلاد الناس، وقد اشتقت إلى مصاحبة الأجناس، والبيع والمكاسب» ثم عودة وسعادة، ثم سفر ومغامرة، ثم عودة ثم سفر، وهكذا، فى حركة تشمل جميع السفرات، وتضفى على المغامرات شيئا مشتركا، وتحيلها إلى رواية كبيرة، تعتمد على حركة شاملة، وعلى شخصية رئيسة، تقوم بالدورين معًا، دور البطل، ودور الراوى.

أما الموضوع، فهو يختلف من سفرة إلى سفرة، ولكنه - فى كل السفرات - تسيطر عليه «عناية الله». فالبطل، وهو السندباد، يقوم بمغامرات عجيبة، لاتخطر على بال الإنسان. . يقصها، وهو يمهد لها منذ البداية، قائلا للحمال: «وقد سافرت سبع سفرات، وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر، وكل ذلك بالقضاء والقدر، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب» وقد ظل فى سفرته الأخيرة سبعة وعشرين عاما، يكابد ويعانى ويواجه من الأهوال والمشقات مالا عين رأت، ولكنه يعود سالما كما كان يعود عقب كل مغامرة. إن البطل، هنا، محروس بعناية الله. وهنا، نجد الأقدار تتدخل وقت الأزمة، فتبدل من حاله. لقد غرقت سفينته فى إحدى المرات، وألقى به فى عرض البحر، ولكن العناية الإلهية لم تتخل عنه فى ذلك الحين، فيقول: «فيسر الله لى قطعة خشب من ألواح المركب فركبتها» (٣/ ١٠٠). وهكذا ينجو ليعود موفورا بالمال يوزعه على الفقراء والمساكين، ويقيم الولائم، ويمنح الأموال.

ومن هنا، تكثر المفاجآت والصدف وتدخل الأقدار. إن استخدام «إذ» الفجائية يتوارد بكثرة فى هذه المغامرات، وإن التهويل فى الوصف يبلغ حده. فهو يرى طائرا يحجب عين الشمس، وبيضة كالقبة السماوية(٣/ ٨٩)، وهو يرى حية مثل النخلة (٣/ ٩٠)، وسمكة مثل البقرة (٣/ ٩٩). إن وصفه للعملاق يتوارد على النحو التالى:

«وقد نزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخلقة، فى صفة إنسان. وهو أسود اللون، طويل القامة، كأنه نخلة عظيمة. وله عينان، كأنهما شعلتان من نار. وله أنياب، مثل أنياب الخنازير. وله فم عظيم الخلقة، مثل البئر وله مشافر، مثل مشافر الجمل مرخية

على صدره . وله أذنان ، مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه . وأظافر يديه مثل مخاليب السبع »(٣/ ٩٤) .

إن مثل هذا الوصف ، الذى يقوم على المبالغة والتهويل ، يتوارد بكثرة ، فيزيد من هذا الجو الذى يبتعد عن المعقول كثيرا . وقد يضيق بعض النقاد ، من أصحاب الظاهر ، ومن أصحاب المقاييس الحديثة ، بمثل هذا الجو ، ويجدونه خروجا على مشاكلة الواقع ، وإطاحة بالمنطق الإنسانى ، ولكن حكاية السندباد لاتقف عند حد الظاهر . إنها منذ البداية تتحدث عن القضاء والقدر ، وعما هو مكتوب على الجبين . إنها تشير بذلك إلى الجزء الخفى ، الذى يتجاوز الواقع ، والذى يسميه البعض بالمفاجآت والغرائب ، ونحن نسميه هنا « بروح الخضر» أو العبد الصالح ، الذى يرمز إلى الرؤية الإسلامية ، التى لاتقف عند المنطق الظاهر ، وتراه قصورا لايدرك ماوراء الحجاب ، ولايتجاوز ما تحت قدميه . ومن هنا نرى السندباد فى مغامراته ، يكتشف تلك الحكمة الكبرى ، التى تدرك مالايدرك ، فكم من موقف يراه خيرا ثم ينقلب شرا ، وكم من موقف يراه شرا ثم ينقلب خيرا : ﴿ **وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم وعسى أن تحبوا شيئا وهو شر لكم والله يعلم وأنتم لاتعلمون**﴾[1] .

إن هذه الآية الكريمة سبق أن تحدثت عنها فى الكتاب الأول ، كإشارة إلى مفهوم الحكمة فى الحضارة العربية الإسلامية ، وهو مفهوم يختلف كثيرا عن مفهوم الفلسفة فى الحضارة الإغريقية الأوروبية . إن هذا المفهوم يسيطر على حكاية السندباد . ويمكن أن نضرب مثالا على ذلك من السفرة الرابعة . فقد نجا السندباد من مغامراته ، ونزل عند قوم فأكرموه وزوجوه ، وظن أن السعادة قد واتته ، وأن الخير قد أحاط به . ولكن تحدث المفاجأة عندما تموت زوجه ، ويدفنونه معها ، كما هى عادتهم ، ويظل فى مغارته مع الأموات ، ويظن أنه هالك لامحالة . ولكنه يشاهد نورا يأتى من بعيد ، فيتحققه ويمشى نحوه ، ويكتشف ثقبا قد حفرته الوحوش فى المغارة ، لكى تنهش الموتى ، فيخرج من سجنه ويصافح النور ، وينجو .

وكل دائرة من تلك الدوائر الثلاث ، تنتهى نهاية سعيدة . ففى الدائرة الكبرى ، يعفو شهر يار عن شهر زاد ، ويتزوج منها ، وتقام الولائم والأفراح . وفى الدائرة الكبيرة ، يكف السندباد عن السفر ، ويبنى القصور ، ويقيم الولائم ، ويعيش فى سعادة مع أهله وأصدقائه . وكل سفرة من السفرات فى الدائرة الصغيرة ، تنتهى تلك النهاية السعيدة ، التى يعود فيها السندباد سالما موفورا حاملا المال والكنوز .

---

(١) البقرة : ٢١٦ .

ولكن الوقـوف عند تلك النهايات السعيـدة، يمثل نصف الحقيقة؛ أمّا نصفها الآخر والأهم، فهو يتمثل فى تلك النبرة الحزينة التى تخالط النهاية السعيدة. إن لحظات السعادة هى لحظات قصيرة، تنتمـى إلى الحياة الفانية. ولكن هنـاك ماهو أهم، هنـاك حياة أخرى حقيقية، تمثل البقاء والخلود. ومن هنا، يأتى التذكير بالموت، مصاحبا فى وقت واحد تلك النهـايات السعيـدة. إن نهاية ألـف ليلة وليلـة، تتحـدث عن الموت. وإن نهايـة حكايـة السندباد تتحدث كذلك عن الموت.

إن الحديث عـن الموت، يذكّر بالحقيقـة كاملة؛ فـألف ليلة وليلة، ليسـت مجرد خيال ومتع حسيـة. وكذلـك النوادر العـربية، ليسـت فكاهـة وغناء وجـوارى وغلمانا وطعـاما وشراباً.

وتلك الحقيقة ينبه لها بعض الأدباء المعاصرين. فعل ذلك نجيب محفوظ، حين أضاف إلى روايته « ليـالى ألف ليلة» فصلا عـن البكائين. وفعل ذلـك ألفريد فرج فى روايتـه « أيام وليـالى السندبـاد». فـاكتسبت روايتـاهما بُعدا عميقـا يقـربهما من رؤيـة الحضـارة العربيـة الإسلامية، فى نظرتها المتكاملة، التى تجْمع بين الدنيا والدين، والسعادة والموت.

وقد غابت هـذه الحقيقة عن توفيق الحكيم، فتحولت روايتـه، كما ذكرنا، إلى مكعبات مرصوصة، وإلى نوادر عن المتعة والتسلية.

وشىء مثل هذا، يمكن أن نقوله عن باكثير فى روايته «سلامة القس»، وعن السحار فى روايته « أميرة قرطبة»، فقد افتقدتا النصف الآخر من الحقيقة، وتحولتا إلى شىء يشبه الأفلام العربية، التى تقوم على الحب والبطل والغناء، وكل ما يحث إلى متعة المشاهد وتسليته.

مازلنا نلف وندور، لكى نصل إلى نتيجة، تتلخـص فى أن حكاية السندباد تمثل صورة من الشكل التراثى للرواية العربية. وهى، فى هذا الاتجاه، تقترب كثيراً من المقامات كصورة أخرى للشكل التراثى، سواء كان ذلك فى الرؤية الدلالية، أو فى الرؤية الفنية.

فالروايتان (المقامات وحكاية السندبـاد)، تدوران حول نموذج واحد، هو صورة ذلك البطل الـذى يعشق الرحـلات، ويتنقل من مكـان إلى مكان، ومـن مغامرة إلى مغـامرة. والسندباد يحمل ظلالا من السروجى؛ فهـو يتحول فى النهاية إلى « عبد صالح»، يحاول أن يرشـد فتاه « الحمال» وأن ينبهه إلى أسرار الحكمة الإلهيـة، تماما كما رأينا السروجى فى النهـاية وقد تحول إلى نوع مـن المحدِّثين، يخاطب فتاه الراوية، بعبـارات تذكر بالعبد الصـالح مع موسى.

ولايقف الأمر عنـد هذا الحد فى صورة الشخصية، بل إن مـوقف حكاية السنـدباد إيزاء

المشكلات ، يتشابه مع موقف المقامات ، فى معالجة الأمور بروح خفيفة لاتجرح ولاتثير الأحقاد، ولا تخلق صراعا بين الغنى والفقير.

ومثل هذا، يمكن أن نقوله عن الرؤية الفنية . فكلاهما يخضعان لفكرة العنقودية ، وهى نتيجة الوحدة التركيبية . فالمقامات تتكون من عدة فقرات ، كل فقرة تمثل مقامة مستقلة ، وكل مقامة تخضع لبنية فنية ، تتكون من مقدمة وخاتمة وموضوع . ولكن جميع الفقرات تخضع لشىء عام مشترك ، يتمثل فى وحدة الحركة ووحدة البطل والراوى .

والأمر كذلك فى حكاية السندباد . إنها تتكون من عدة فقرات ، وكل فقرة تمثل سفرة من السفرات ، وكل سفرة تتكون كذلك من مقدمة وخاتمة وموضوع ، ولكنها جميعا تخضع لشىء عام ، يحيلها إلى رواية ، تحرص على وحدة الحركة ووحدة البطل والراوى .

ولسنا نريد أن نبحث عن السابق أو اللاحق ، ولا عن المؤثر والمتأثر ، لأن مثل هذا البحث لايفيد ، فكلاهما يخضع لنبع واحد ، وهو ذلك الشكل التراثى ، الذى تكوّن نتيجة لدواع جغرافية وتاريخية وثقافية ، وتحول بسبب ذلك إلى قالب له مبرراته من الواقع ، ويستطيع أن يبرهن على صلاحيته ، خلال تطبيقات كثيرة ومتنوعة ، فى الشعر، وفى منهج التأليف ، وفى القالب القصصى .

ـ١٣ـ

إن الشكل الأصيل ، الذى يكتسب مبررات وجوده من البيئة ، لايعنى الانغلاق . فهناك فرق كبير بين المحلية والأصالة . المحلية فى صورتها الضيقة ، تعنى الانغلاق والتعصب ، أما الأصالة ، فهى على العكس من ذلك تماما ، تؤدى إلى الانفتاح على التراث الإنسانى فى شتى منافذه .

ولن يتاح الانفتاح لظاهرة ما ، إلا إذا كانت لديها فى أول الأمر خصوصية . وهذه الخصوصية ، لاتأتى هبة أو وراثة ، بل لابد لها من الفعل الإنسانى ، وهو فعل مركب نتيجة تعقيدات حضارية كثيرة . إن المحلية الضيقة ليست فكرًا ، ولكنها انفعال أشبه بانفعال الصغار، الذين لم تمتحنهم الحياة بعد ، ولم تعلمهم ضبط الأعصاب ، وتوجيه الأهواء . أما الأصالة فهى فكر ، قد يجد اعتراضا من الآخر، ولكنه ينال احترامه ، ويتأثر به ، ويصبح جزءا من تكوينه ، وحينئذ ينتشر هذاالفكر، ويحقق العالمية .

وكل هذا ، يعنى أن الأصالة تتكون من عنصرين . عنصر محلى ، وآخر إنسانى ، وهذا الاستنتاج وحده لايكفى ، بل لابد من التفاعل بين الشقين (المحلى والإنسانى) فى متنوج يتجاوزهما ، ليشكل شيئا جديدا مميزا ، هو الأصالة .

وهذا هو التقييم الحقيقى للحضارة. فالحضـارة ، لاتستحق هذا الاسم، إلا إذا كانت صادرة عن خصـوصية محلية، وهى أيضا لـن تصل إلى درجة الحضارة، إلا إذا كـانت هذه الخصوصية تملك من الفكر مايؤهلها إلى الانتقال إلى حضارة أخرى .

وبـدون هذيـن العنصريـن ، لن تكـون حضارة أبـدا . فقـد تجد فى بعض المجتمعـات جـامعات ومـدارس ووزارات للثقـافة والإعـلام والتعليـم، ولكن كـل هـذا يمثل واجهـة خارجية، أما المحتوى فهو يفتقد عنصر الخصوصية، ويردد ماتحكيه جامعات أخرى . وقد تجد فى هذه المجتمعات نفسها شـوارع مرصوفة، وعمارات شاهقة، ونـافورات ، وحدائق، ولكن كل هذا يمثل مظهرًا خارجيا، يفتقد الفكر البشرى الذى يوجهه .

إن الأصالة إذن بعنصريها السابقين، هى الدليـل على وجود الحضارة، فبدونها لن تكون حضارة؛ ومهما تنتشر الحضارة، وتنشر قوالبها الفكرية، التى تتضمن رؤيتها نحو الإنسان والكون .

والحضارة العـربية الإسـلامية، عبّرت عن نفسهـا خلال قوالبهـا الأصيلة، التـى نبعت منها، وعكست ظروفها التاريخية والجغرافية، ثم انتشرت إلى من حولها، وفرضت رؤيتها .

وهذا ليس مجرد كلام تجريدى، ففى مجال التراث القصصى يتحدث علماء الأدب المقارن عن الأشكـال الأدبية، التى تحمـل بصمة عـربية، تفرض نفسهـا على الآداب الأخرى . إن أمثلة كثيرة من الأدب العربى، رحلت عن واقعها بكـل ماتحمله من خصائصها الأصيلة، وأثرت فى الآداب العـالمية، مثل : ألـف ليلة وليلة، قصـص الفروسية والحب، المقـامات، رسالة الغفران، رسالة التوابع والزوابع، قصة حى بن يقظان، قصص الحيوان، وغير ذلك من أمثلة أصبحت خلية فى التراث الإنسانى .

وهذه الأمثلـة وغيرها، لم تصبـح جزءا مـن التراث الإنسانـى، إلا بفضل مـاتملكه مـن خصوصيـة . وهذه الخصـوصية التـى تؤدى إلى الأصالـة، لن تضيـع إذا كانـت تعبيرا عن حضارة مميزة، فـلا تزال القصة العالميـة المعاصرة، تجتر بعض المصطلحات التـى يمكن أن نكتشف جذورها فى التراث العربى .

ومـن الغريـب، أن بعـض هذه المصطلحـات ، التـى لاتـزال تتردد على ألسنة بعـض النقاد، إنما تجىء فى مجال الثورة على الأشكـال القديمة، مما يـدل على العنصر الحى فى هذه المصطلحات، والذى يتجدد كلما تجددت دواعى ظروفه .

ويمكن أن نضرب المثال بمصطلحين معاصرين . المصطلح الأول، هو Story within a story، ويمكـن أن نترجمه إلى « تـداخـل الحكـايـات» . أمـا المصطلـح الثـانـى، فهـو Discontinuiy ويمكن أن نترجمه إلى « التجاورية» .

إن شبلى فى قاموسه يعرف المصطلح الأول ، بأنه يعنى حكـاية تتقاطع مع حكاية ثانية ، وقد تقاطعهما حكاية ثالثة ، ويحيل إلى ألف ليلـة وليلة كشاهد على هذا المصطلح ، ثم يرى أنه انتقل إلى الروايـة الأوروبية خلال القرنين السادس عشر والسابـع عشر، ويسوق الأمثلة الدالة على ذلك(١).

ويظل هذا المصطلح حيا ، عند نقاد الحداثة المعـاصرين . فيكتب الناقد « جون بارث» مقالة تحت عنوان « الأدب الذى استنفد أغراضه» The literature of exhaustion ، وهو يعنى ذلك الأدب القديـم الذى يجب القضاء عليه . وهو بذلـك يمهد للتيارات الجديدة ، التى تحاول أن تثور على هذا الأدب المجهد ، ويضرب مثلا للأدب الجديد .

براوية الكـاتب الأرجنتينى « يورجـز» ، تحت عنوان « طولون الأكبر» . ويحلـل الجديد فى هذه الرواية ، فيراه فى المسحة الخيالية ، التى يضفيها على الواقع ، أو مايسميه « إفساد الواقع عن طريق الحلم» ، ويراه أيضا فى طريقته التى اقتبسها من ألف ليلة وليلة ، والتى تقوم على تداخل الحكـايات . وقد استخدم يورجـز فى هذه الرواية ، الليلة ٦٠٢ مـن ليالى شهر زاد ، لكى يضفـى هذه المسحة الخياليـة ، ولكى يحول شخصيات روايته إلى مـؤلفين يعلقون على الأحداث(٢) .

ويكتـب النـاقـد « فيليـب ستيـل» مقـالـة تحت عنـوان «شهـر زاد تتمـرد على العقدة»(٣) .Scheheragade runs out of plot ، يؤكد فيها الثـورة على الشكل التقليدى فى الـرواية ، والـذى يقـوم على فكرة الحبكـة القصصيـة ، والتى تتجـه إلى محاكـاة الواقـع ، وتصويره بطريقة حية . ويتخذ من شهر زاد رمزا إلى هذا التمرد ، فهى تستطيع أن تخلق عالما سحريا ، يتجاوز نظرية المحاكاة للواقع ، ويقوم بالدرجة الأولى على فكرة المتعة والإثارة .

إن هذه الأمثلة التى تتجسد فى أعمال روائيه ، وفى مصطلحات أدبية وآراء نقدية ، توظف ألف ليلة وليلة فى الثورة على الأشكال التقليديـة المجهدة ، وتثور على العقدة ، التى شغلت النقـاد كثيرا . وهذا يعنـى أن الشكـل الأصيل ، الـذى يحمـل بصمـة الشرق ، يحمل مـن «الجينات» الفنية مايتيح له الاستمرار، داخل التراث الإنسانى العام .

أما المصطلح الثـانى dis contiuity ، فإن الترجمة الحرفيـة له تعنـى نفى الاستمـرار. وهذا هو المعنى الذى أراده الناقد « دافيد لـودج» ، حين طرح هذا المصطلح فى كتابه « أطر

---

(١) Dictionary of literary Terms P. 312.

(٢) The Novel Today, P.70 .

(٣) Ibid, P. 186.

الكتابة الحديثة» The Modes of Modern Writings . فهو يهدف من هذا المصطلح إلى الثورة ضد السببية ، التى قامت عليها الروايـة التقليدية ، والتى تتوالى فيها الأحداث برباط منطقى صارم . يقوم على المقدمة والنتيجة ، أو على السبب والمسبب .

ويأتى هذا المصطلـح ، فيطرح فكرة أن تتكون الرواية من مجموعـة فقرات لارابط بينها ، يتنقل فيها الـذهن من شىء إلى شـىء مختلف ، جذلان ، وهو يقفـز ويرتد من مـوضوع إلى موضوع ، كالكـرة الصغيرة فى ماكينة اللعب ، تتحرك خلال أضواء وإشارات تـأتى من هنا ومن هناك .

ويوضح « لـودج » ذلك من خلال كتابـات « لونارد ميشيل » ، فإن قصصـه تتكون من مجموعة Cluster ، أى من فقرات قصيرة (حكاية ـ تعليق ـ قصيدة ـ نكتة ـ اقتباس) ، وكل فقرة تستقل عن الأخرى .

إن واحدة من تلك المجموعة العنقودية عند ميشيل ، تأتى تحت عنوان « سوف أنقذهم لو استطعت » ، وتدور حول موضوع الموت والحياة ، وتتكون من عدة أقسام هى :

١ ـ ملاحظة مبدئية ، وهى عبارة عن كوميديا تسخر من حياة اليهود فى أمريكا .

٢ ـ مسـائل مشكوك فيهـا ، وهى تـدور حول قصـة بورجـز عن كـاتب يهودى أعـدمه الجستابـو ، وقد منحه الإله وقتـا كافيا ، بين إطلاق النـار وموته ، لكى ينهـى عمله الفنى .

٣ ـ الموضوع فى نقطة صغيرة ، وهو عبارة عن ذكريات جد الراوى .

٤ ـ ظـروف عسكرية ، وهـى عبارة عن لمحـة من حياة مـاركس كتبها أحـد الملاك بروح معادية .

٥ ـ حياة عمل ، وهى قصة عم الراوى ، الذى هو المؤلف .

٦ ـ صخور لاتظللها الأشجار اقتباس من بايرون يدور حول سجين مدان .

٧ ـ أغنية من ثلاثة سطور من الغناء الشعبى الروسى .

٨ ـ النهود : تجربة مبكرة للعم فى أوروبا .

٩ ـ صياح الأطفال عن المسيح وهيلاديك وكافكا والعشاء الأخير .

١٠ ـ هيراقليـدس ، هيجل ، جيـاكومتى ، نيتشـه ، وروسورث ، ستيفين ، وكلهـا تدور حول مسائل فلسفية .

١١ ـ الغربة ، وهى تدور حول صلة مارزكس بالمسيحية .

١٢ ـ خطاب من لورد بيرون يذكر فيه أنه شاهد ثلاث جرائم انتهت بحكم الإعدام .

١٣ ـ المخلوق النوعى : مقالة نقدية عن الأدب .

١٤ ـ قدر قليـل من قصة لدستـويفسكى عن رجل محكـوم عليه بالإعدام، وقـد أرجئ تنفيذ الحكم .
١٥ ـ الليلة التى أصبحت فيها ماركسيا، قطعة ساخرة بقلم مرتد عن مذهبه .
١٦ ـ الخاتمة .

حرصت على أن أنقل هـذه المجموعة العنقودية كاملـة، لأبين أن مصطلح « اللاسببية» يلتقى مع مناهج التـأليف الأدبى عند العرب، فهى مناهج تقـوم على فكرة التنوع، أو التى يسمونها أحيانـا بالإحماض، ينتقل خلالها القارئ مـن جد إلى هزل، ومن مـوعظة إلى بيت شعـر، ومن سـمين إلى غـث. وقد صرح المؤلفـون القـدامى بهذا المنهـج، وأكدوا عليـه فى مقدمات كتبهـم، كما شرحنا ذلك فى فصل الأدب مـن الكتاب الثانى، وبينـوا الهدف من هذا المنهـج، وحصروه فى دفع الملالـة عن القـارئ، ورد السأم، وهـو ينتقل مـن زهرة إلى زهرة، ومن ياقوتة إلى يـاقوتة إذا سمح لنا ابن عبد ربه بالتقاط هـذه الحبة من حبات عقده الفريـد. وهذا الهدف عند القدامـى، يلتقون فيه مـع « لودج»، وهو يتحدث عـن القصة ذات المجموعات العنقودية. فقد رأى أن هذا الإبـداع يعبر عن ميكانيكية الذهن البشرى، المتمثلة فى دفعات شعورية مختلفة وغير مترابطة .

ومن أجـل هذا السبب، رأيـت أن أعدل عـن الترجمة الحرفية للمصطلح، والتـى تعنى اللاسببيـة، وأن أوثر ترجمة أخـرى، هى « التجاوريـة»، لأكون بذلـك متوافقا مـع مفهوم الوحدة التركيبية، كما شرحته من قبل، والـذى يقوم على تقدم وحدات مستقلة ومتجاورة، كل وحـدة تمثل بنـاء مستقلا، ولكنهـا جميعا تتحول إلى مـايشبه العقـد الفريـد، أو عياب اليمانـى. إنها وحدة تقـوم على التجـاور، وليسـت على السببية، وهـى نـابعـة من مفهـوم «الوسطية العربية»، التى تعنى كما قلت فى الكتاب الأول: «تجاور الأشياء مع تمايزها» .

إن السببية Continuity تمت إلى الوحـدة العضويـة عند أرسطـو، وتقوم على نظـام عقلى صارم، يشبه المنطق أو يشبه الوسط الأرسطـى، الذى يحتاج إلى قدرات ريـاضية، كما سبق أن شرحت. أمـا اللاسببية، فهـى ثورة على هذا النظـام العقلى، وثورة على سيطرة الـوحدة العضوية، من خلال بـديل ينتقل فيه الذهن من شىء إلى شـىء، من غير استبداد العقل بمفهومه الأرسطى .

ولكن « التجاورية» عند لودج، تخضع لما سميتـه من قبل بالتشكيل الحضارى، والذى يعنى أن حضارة ما قد تقتبس شيئا من حضارة أخرى، ولكن الأخيرة إذا كانت قوية تتمتع برؤيتهـا الخاصة، فإنها تخضع الشـىء المقتبس لرؤيتهـا الخاصة، وتحوله إلى خلية فى بنـائها الكلى. والأمر كذلك بخصوص « التجاورية» عند لودج، والتى تقوم على منهج الوحدات

المستقلة ، فإن هذا المصطلح قد وقع فى النزعة العبثية ، التى تضرب بوضوح فى جذور الحضارة العربية . ويمكن أن نتبين ذلك من خلال مصطلحين آخرين ، يمثلان أيضا عند لودج خصائص مابعد الحداثة ، وهما مصطلح « العشوائية» randsomnen ، ومصطلح «التجاوز» excess .

والعشوائية randsommen تعنى فكرة الانقطاعية متمثلة فى مجموعة الفقرات المستقلة . إنها تتم بطريقة عشوائية ، مساوية تماما للذهن البشرى ، الذى تتم فيه التغييرات بطريقة ميكانيكية بعيدا عن التنسيق والسببية . وكلما كان العمل الأدبى مكونا من مجموعة فقرات مستقلة . ومتجاورة بطريقة عشوائية ، كان أقرب إلى طبيعة الذهن البشرى ، فيحس بالتجدد والنشاط . ومن هنا ، يجد الكاتب «بوردو» فكرة القص واللصق . فيقص مجموعة من النصوص المختلفة . ومن بينها نصه الخاص به ، ثم يلصقها بطريقة عشوائية . ويلجأ جونسون إلى طريقة مشابهة . فيصدر سنة ١٩٦٩ روايته «المنكوبون» فى صفحات سهلة التغيير "Loore leag" والقارئ مطالب بأن يغير ويعدل فى وضع الصفحات حتى ينتج نصه الخاص .

أما التجاوز "excess" ، فهو يعنى الخروج على الحدود ، والانتقال من ميدان إلى آخر دون صلة ، والذى يصل عند كاتب مثل ريتشارد بروتجان إلى نوع غريب من التشبيهات ، ينفصل عن المجرى القصصى العام ، ويحفر له مجرى خاصا ، ولايعود أبدا إلى المجرى الأصلى ، مثل : «كانت الشمس مثل قطعة نقود معدنية ، ضخمة من فئة الخمسين سنتى ، قد صب عليها شخص ماجاز الكيروسين ، ثم أشعلها بثقاب ، ووضعها فى يدى ، وقال : هيا ، احملها حتى أذهب إلى الخارج وأشترى الصحيفة . ولكنه لم يعد . وكانت الفصول تحتضن الشواهد الخشبية مثل طباخ وسنان يطقطق بيضا فى وعاء ، مواجه لمحطة سكة حديد . وكان جسدى مثل طيور تجلس على سلك تليفون ، يهتز بنداءات العالم ، وتلمسه السحب فى رفق ، وكانت عيناه مثل وتر من أوتار « الهارب» . وكان الضوء خلف الأشجار ، يبدو كأنه يد لف إلى مخزن للبضائع . والجدول يبدو وكأنه أكشاك التليفونات ، ممتدة فى صف واحد ، بسقوف عالية ، ترجع إلى العصر الفيكتورى ، أبوابها مقفلة . وكانت الشوارع بيضاء وجافة ، وكأن حادثة تصادم قد وقعت بين مقبرة وسيارة نقل محملة بزكائب الدقيق» .

وإذا كانت الوحدة التركيبية قد تخلصت من الرابطة العقلية الصارمة ، فإنها لم تقع فى العشوائية أو التجاوز ، لأنها التزمت برابطة من نوع جديد ومناسب ، تهدف إلى مقاومة الملل والرتابة ، وتنشيط القارئ عن طريق الانتقال به من موضوع إلى موضوع . وهى رابطة مرنة تجمع بين الشىء وغيره ، كعياب اليمانى ، أو كالعقد الفريد ، أو كالحبل الذى يضم مجموعة من العصى ، مختلفة الأحجام والأنواع والألوان .

هى ـ إذن ـ رابطة ليست عشوائية أو تتجاوز حدودها ، فإن لها نظاماً ولكنه مرن ، ويقوم على فكرة براعة الاستهلال ، وحسن التخلص ، وحسن المقطع ، وغير ذلك من مصطلحات ، شرحناها من قبل فى كتاب « الوسطية العربية » (٢/ ١٦٤) ، وتقترب فى عمومها من ميكانيكية الذهن البشرى ، التى تقوم على قفزات غير مترابطة منطقيا ، ولكن دون أن تقع فى الفوضى ، لأن الأدب فى غايته نظام حتى لما يبدو أنه فوضى .

والأمر كذلك بالنسبة لتوظيف « ألف ليلة وليلة » فى الآداب الأوروبية ، فقد رأينا أن هذه الليالى اتُّخذت رمزا للثورة على الأشكال التقليدية البالية ، وللتعبير عن الخيال الذى يخلص من صرامة الواقع ؛ ويكون هم الأديب ليس فى محاكاة الواقع ، ولكن فى إضفاء عالم سحرى على هذا الواقع ، يحقق الانبهار ، كما رأينا فى رواية الكاتب الأرجنتينى .

ولكن هذه الوظيفة المتمثلة فى ألف ليلة وليلة ، تخضع أيضا لفكرة « التشكيل الحضارى » ، وتتحول عند الكثيرين إلى نزعة العبثية ، فتفقد بذلك روحها الشرقى القائم على البهجة وعدم الإيغال فى الرؤى الفلسفية .

والأمثلة على ذلك كثيرة . يمكن فقط أن نشير إلى الرواية القصيرة ، التى كتبها « روبرت موسيه » تحت عنوان « جريجيا » Graigia [1] . فالمؤلف ولد سنة ١٨٨٠ ، وتوفى سنة ١٩٤٢ ، وقد كتب قصته هذه سنة ١٩٢٣ ، واستمدها من تجاربه ، وهو يعمل ضابطا فى الجبهة الإيطالية ، خلال الحرب العالمية الأولى .

كان جو الحرب خانقا . البشاعة والقبح فى كل مكان . ومن هنا أتت هذه القصة كمهرب من هذا الواقع الفظيع . إنها تأتى على لسان راوية ، يهرب بخياله إلى الريف ، ويعيش فى الطبيعة ، ويسرف فى تقديم لوحاتها : الأشجار ، والوديان ، الأغنام ، المنازل الريفية ، القش ، التبن . . إنه يتحد بالطبيعة ، ويتغنى بها ، ويقنن الإنسان فى الطبعية حبيبته اسمها جريجيا ، والبقرة أيضا تسمى بهذا الاسم . إنها حياة الخلاص من هذا الواقع الكئيب .

ولكنه لايمضى حتى النهاية ، ولم يتحول الخيال إلى مجاوزة للواقع ، ولم يستطع ، أو لم يرد ، أن يبنى هذا العالم السحرى ، الموازى للواقع . فالنزعة العبثية تتدخل كرؤية يضفيها المؤلف على نهاية القصة . إن الجنس هنا فطرى ، ويمارس بسهولة . ويسحب حبيبته إلى المغارة ، ولكن الزوج يتبعها ، فيسد الباب عليها ، وحينئذ يتغير كل شىء ، وتقع القصة فى النزعة العبثية . فلم يعد يهتم بحبيبته ، ولم يعد الحب يعنيه فى شىء . حتى الرغبة فى الحياة ، قد افتقدها . وحين يلمح من بعيد شقا يأتى منه الضوء ، لم يقم من مكانه ، ولم يهش

(١) The Penguin Book of Modern Lurpoan Stort Stories, P.139.

للحياة. إن الزوجة تتركه، وتخرج من هذا الشق، لأنها تحمل رغبة فى الحياة. أما هو، فيفقد كل رغبة للخلاص. إنها دعوة للانتحار والانسحاب، تأتى على لسان جندى، يحارب على جبهة القتال. وهى دعوة تلخص مأزق الحضارة الأوروبية، التى ابتعدت عن الفطرة والطبيعة، ووقعت فى الحروب والسيطرة، ولم يبق أمام الإنسان إلا أن يقعد فى مغارته، ويرحب بالموت.

إن السندباد فى سفرته الرابعة[1]، يمر بمثل هذا المأزق. فقد ألقى به القوم فى مغارة، ودفنوه مع زوجه، ولكنه كان يحمل داخله رغبة عارمة فى الحياة، فكان يقتل الموتى، ويستولى على الزاد، حتى حانت له الفرصة فى النجاة، فأبصر شقا صغيرا ينفذ منه الضوء، فتحامل على نفسه، حتى خرج من مغارته، وظل يكافح، والعناية الإلهية تسانده، حتى عاد إلى أهله موفورا ومحملا بكل الخيرات.

ـ ١٤ ـ

كان لابدمن هذا الاستطراد، لأصل إلى نقطة تتلخص فى أن الحضارة القوية، إنما تصل إلى ذلك عن طريق الخصوصية، وتستطيع بخصوصيتها أن تؤثر فى الآخرين، وأن تعيد هضم التراث الإنسانى عن طريق ما أسميته بالتشكيل الحضارى.

ووضعية المقامات كحلقة داخل التراث الإنسانى، تزيد هذه النقطة إيضاحا. فقد رأينا من قبل أن الصورة العامة لبطل الكدية، كانت شائعة عند الفرس والروم، وأظنها شائعة عند كل حضارة إنسانية. فمادام المجتمع يحوى الغنى والبخيل والشره والطماع والظالم، فلابد أن يكون بين نماذجه، ومن باب رد الفعل، صورة للفقير المضطهد.

وقد أخذت المقامات، وخاصة عند الحريرى، هذا الشيوع، ومنحته بصمة خاصة، حولته إلى حلقة بارزة داخل التراث الإنسانى، أو بمعنى آخر: أصبح له وجود وتميز، بعد أن كان شائعا، بلا خصوصية ولا ملامح.

كل ما فى الكون من نماذج بشرية، كانت فى أول الأمر شيئاشائعا، يعتمد على الأحاسيس الإنسانية، التى هى قاسم مشترك بين البشر جميعا. ثم يتهيأ لها شخص موهوب، فيمنحها خصوصية عن طريق الشكل. وقد يكون لهذا الشخص من العبقرية مايجعله مهيَّأ، للتعبير من خلال نموذجه عن تراث أمته، فتشيع بصمته، وتصبح ملكا للجميع، وتتحول إلى قالب يفرض نفسه خلال تطبيقات عديدة، وشخصيات كثيرة. وباختصار. إن الشكل، كما تدل مادتهُ الصرفية، يعنى التشكل، أى تحول الشىء الشائع والهلامى، إلى شكل له وجود وحضور، وذلك على يد الفنان، سواء كان أديبا يشكل بالكلمات، أو تشكيليا يصنع بالحجارة.

---

(١) ألف ليلة وليلة ٣/٣٠٥ : ١.

وقد تابعنا مـن قبل مسيرة البطل المراوغ، وهو ينتقل من الأدبين الفـارسى والتركى، إلى الأدب العربى. وكانت المتابعة بلا تفصيـل، لأن هناك مؤلفات ورسائل كثيرة، تهتم، من منظور الأدب المقارن برحلـة هذا البطل، خلال الآداب الشرقية، وخاصـة الأدب الفارسى والأدب العربى.

إذا كنـا من قبـل قـد أشرنـا إلى ذلك، كـدلالـة على اللقـاء بين الحضارات المختلفـة فى العصور القديمة ـ فإننا، الآن، نكمل هـذه الصورة، ونتابع رحلة البطل المراوغ مع الآداب الأوروبية.

المنافـذ بين الحضارتين العربية والأوروبيـة كثيرة، لايمكن حصرها، وهى تتعـدد بتعدد البشر، الذيـن يتنقلون من هنـا وهناك، ويحتك بعضهم بـالآخر. وكان لابـد لها أن تتعدد، لأننا إزاء حضارتين متنافستين. فمنذ القديم، تسعى كل منهما لمعرفة الأخرى، وتحاول كل منهما أن تتغلب على الأخرى. والمرء مولع بتتبع منافسه، والتعرف على دخائله، أكثر مما هو مولع بالتعرف على صديقه. ومـا يصدق على المرء، يمكن من باب القياس أن يصدق على الحضارة. فما الحضارة فى النهاية، وبعيدا عن التجريدات، إلا مجموعة أفراد.

تتعدد هـذه المنافذ، ولا يمكـن حصرها. ولكن أقوى المنـافذ، فيما نحن بصـدده، هو ذلك اللقاء المباشر بين الحضارتين على أرض الأندلـس، والذى كان السبب المباشر فى نقل صورة البطل المراوغ إلى الحضارة الأوروبية.

ويتحدث الشريشى، وهو يعدد مصادره وشيوخـه، عن شهرة مقامات الحريرى، على أرض الأندلس، فيقول:

«وكان أول من أخذت عنه روايتها، وتلقيت منـه درايتها، ببلدى، الشيخ الفقية المقرئ أبو بكر بـن أزهر الحجرى، حدثنـى بها عن صهره الفقيه المحـدث الراوية أبى القـاسم بن عبد ربـه المعروف بابن جهـور، عن منشئها أبى محمـد الحريرى. وحدثنى بها أيضـا ببلدى الشيخ الفقيه الراوية أبو بكر بن مالك الفهرى، عن ابن جهود المذكور، وعن الشيخ الفقيه أبى الحجاج الأُبَّدى القضـاعى، كلاهما عن أبى محمد الحريرى. وحـدثنى بها أيضا إجازة الشيخ الفقيـه المحدث أبو محمـد عبد الله بن محمـد بن عبـد الله الحجرى عن القضـاعى. وحدثنى بها أيضا الكاتب الزاهد أبو الحسين بن جبير، عن الشيخ الجليل بركات بن إبراهيم ابن طاهر بن بركات القرشى، المعروف بـالخشوعى عن الحريرى. وحدثنى بها أيضا الشيخ الفقيه، الأستاذ أبو ذر مصعب بن محمد بن مسعود الخشنى بسنده... وتلقيتها عن جماعة

أكثر فى العدد ممن ذكرت، لايفيدنى واحد منهم إفادة ضبطية أو لفظية، ولايفقدنى زيادة هزلية أو وعظية [1] !.

وقد تابع الدكتور محمد غنيمى هلال مسألة انتقال المقامات إلى الآداب الأوروبية فى كتابه « الأدب المقارن»، وتناولها فى أربعة مراحل:

١ ـ بعض الأدباء من كتاب العرب الإسبانيين، قد ألفوا مقامات على غرار مقامات الهمذانى والحريرى، فى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى، مثل ابن القصير الفقيه، وأبى طاهر محمد بن يوسف السرقسطى.

٢ ـ بعض الكتاب من العرب الإسبان، قاموا بشرح مقامات الحريرى ومن أشهرهم عقيل بن عطيه المتوفى سنة ١٢١١هـ، وأبو العباس أمد الشريشى المتوفى سنة ١٢٢٢م.

٣ ـ ترجمت مقامات الحريرى فى بلاد الأندلس إلى اللغة العبرية، ترجمها سالمون بن زقبيل فى القرن الثانى عشر الميلادى، ثم ترجمها الحريرى سنة ١٢٠٥هـ.

٤ ـ أثرت المقامات فى القصص الأوروبى. ويستشهد الدكتور غنيمى على ذلك بثلاث روايات: الأولى فى الأدب الإسبانى، وقد ظهرت سنة ١٥٥٤، تحت عنوان « حياة لاساريو دى نورمس وحظوظه ومحنه»، وهى لمؤلف مجهول. والثانية فى الأدب الفرنسى، وقد ظهرت سنة ١٦٢٢م تحت عنوان « تاريخ فرانسيون الحقيقى الهازل»، لمؤلفها شارل شورل. أما الثالثة، فهى أيضا فى الأدب الفرنسى، وقد ظهرت سنة ١٦١٦م، تحت عنوان «موت الحب» لجونييه.

وتهمنا المرحلة الرابعة، ونحن بصدد متابعة مسيرة البطل المراوغ نحو الآداب الأوروبية. حقا، إن الدكتور غنيمى يشير إلى أن هذه المسألة، لم تحقق فى ميدان الأدب المقارن، بمعنى أنه لم توجد من الأدلة المادية، مايبرهن على تأثر هؤلاء الأدباء ببطل المقامات. ولكن شهرة المقامات فى الديار الأندلسية وترجمتها.. أثمرتا المحتوى الذى تدور حوله هذه الروايات؛ فهى عن بطل متسول، يتحرك داخل المجتمع، وينقده، ويحصل على مايريد عن طريق حيله وخداعه.. ثم اعتماد هذه الروايات على الراوى.. إن كل هذا يؤكد تأثير المقامات كجنس أدبى فى الأدب الأوروبى. بل إنها، فيما يرى الدكتور غنيمى، قد ساهمت فى نشأة جنس أدبى فى أوروبا، يسمى بقصص « الشطار» Picarisca، وهى قصص تعتبر رد فعل لقصص الرعاة. وقد ساهمت فى بلورة الاتجاه الواقعى فى الآداب الأوروبية، الذى يعتبره النقاد السبب الرئيس فى نشأة القصة بمعناها الفنى الحديث.

---

(١) شرح المقامات: ١/ ٦.

إن هذه النتيجة ، التي تتلخص فى دور المقامات فى ازدهار الفن القصصى فى أوروبا ، تستحق هذا الجهد الكبير الذى بذله الدكتور غنيمى ، ولكنه وقف عند المراحل التاريخية الأولى فقط ، ولم يتجاوز ـ على أحسن الفروض ـ أوائل القرن السابع عشر ، حين ظهرت رواية « موت الحب » لجوتييه .

وله العذر فى ذلك ، فإن متابعة مسيرة البطل المراوغ فى الآداب الأوروبية ، تحتاج إلى رسالة جامعية مستقلة . فقد أصبح هذا البطل نموذجا شائعا فى الحضارة الأوروبية ، بعد أن دمغته ببصمتها الخاصة ، عن طريق ما أسميته بالتشكيل الحضارى .

وهى بصمة تنبع من ظروف الحضارة الأوروبية ، وتعكس أزمتها السائدة ، والمتمثلة فى فكرة « العبثية » absurd .

يطلق كثير من الباحثين على الحضارة الأوروبية لقب الحضارة الفاوستيه ، نسبة إلى الدكتور فاوست بطل رواية جيته ، الذى استشعر العبثية ، بعد أن قطع مرحلة كبيرة مع العلم . لقد أحس بفراغ ، ولم يستطع أن يحقق ذاته ، فباع نفسه للشيطان «مفيستوفوليس» .

ولم يطلق الباحثون هذا اللقب اعتباطا ، بل لأنهم وجدوا أن أزمة فاوست ليست هى أزمة فرد ، بقدر ما هى أزمة حضارة ، وأن جيته استطاع أن يرتفع ببطله من حالة الفردية إلى حالة النموذج العام .

استعارت الحضارة الأوروبية ، الكثير من النماذج الشائعة فى الحضارات الإنسانية ، ومنحتها ـ عن طريق التشكيل الحضارى ـ خصوصية جعلتها تستطيع أن تدعى ملكيتها ، وربما تستطيع أيضا أن تعمى على دور الحضارات السابقة .

ومن هنا ، نجد البطل المراوغ فى الأدب العربى ، الذى كان يصدر عن تلقائية ، ويتحرك فى ظل من المسامحة والمصالحة ، وخلال جو فكه يصل إلى حد البهجة ـ نجد هذا البطل قد تحول ، فى ظل الحضارة الأوروبية ، وعن طريق التشكيل الحضارى ، إلى البطل الغريب ، أو اللامنتمى ، أو العبثى ، أو العدمى ، وغير ذلك من مسميات تتناثر فى النقد الأوروبى ، ويمكن أن يضمها مصطلح عام ، وهو اللا بطل " anti hero" .

وتعبير « اللابطل » ، يتناثر فى النقد الأوربى . وهم يستخدمون هذه الأداة "anti" ، ليشيروا بها إلى حالة مضادة لحالة البطل الكلاسيكى . فإذا كان البطل الكلاسيكى يمارس دوره بنبل وفروسية ، فإن البطل الجديد ، أو إن أردنا الدقة « اللابطل » ، يمارس دورا على عكس ذلك تماما ، وعن طريق الخسة والنذالة ، أو إنه لايمارس دورا على الإطلاق ، كما يريد

أصحاب « العدمية »، ممن يجردون البطل من كل هدف .

ولن نستطيع أن نتابع صورة « اللابطل »، الذى يمثل طبعة أوروبية للبطل المراوغ فى الأصل العربى، لأن هذا البطل أصبح ظاهرة عامة فى الآداب الأوروبية، وخصوصا بعد الحرب العالمية، وينسجم مع الظواهر الأخرى فى الفن والموسيقى والرسم والسينما والمسرح، وغير ذلك من ظواهر تشير فى مجموعها إلى الخروج عن المألوف .

وقد حاولت، فى كتابين سابقين، أن أقترب من هذا الموضوع الشائك قدر المستطاع . ففى كتاب « الأدب وتجربة العبث » (سنة ١٩٧٣م)، استعرضت ـ من خلال نماذج مترجمة ـ هذا الموقف العبثى عند كافكا وساروت وسفيفو ومارسيل بروست، وغيرهم ممن يمثلون نماذج مختلفة تغطى القارة الأوروبية .

وفى كتاب « لقطات » (سنة ١٩٨٥م) ، تحدثت من خلال مدرسة الرواية الجديدة ـ عما انتهى إليه الموقف العبثى فى أوروبا من ميكانيكية صارمة، ومن جمود مطلق، ومن طرح للمشاعر. إنهم يعيبون على العبثية السابقة، لأنها تبكى على شىء قد فقدته، أما الحقيقة، عن هذه المدرسة، فهى أنه لايوجد شىء ولامعنى حتى نبكى عليه، وترى التخلص من أمثال هذه الرومانسية، والتسلح بجمود تام .

أما الآن، فإننا نريد أن نستكمل مسيرة الدكتور غنيمى فى متابعة البحث عن تأثير البطل المراوغ فى الآداب الأوروبية، ومن خلال موضوع محدد، هو تأثير المقامات فى رواية «أمريكا» لكافكا، من خلال فكرة التشكيل الحضارى .

يتابع محقق مقامات الحريرى فى مقدمته، ترجماتها إلى اللغات الأوروبية الحية . فقد قام المستشرق الهولندى فانتوردى بارادى بنقل منتخبات من سبع عشرة مقامة إلى اللاتينية ونشرها بين سنتى ١٧٨٦ و١٧٩٥؛ . وقام دى ساسى « بجمع مخطوطات المقامات وشروحها، وعمل منها شرحا عربيا، نشره فى باريس سنة ١٨٢٢ . أما المستشرق الألمانى « ركرت »، فقد ترجم هذه المقامات سجعا إلى اللغة الألمانية . وقام المستشرق « تشنرى » بترجمتها إلى اللغة الإنجليزية سنة ١٨٦٧ ، وتبعه « استجاس » فترجمها أيضا إلى الإنجليزية سنة ١٨٩٨م .

وماذكره الدكتور غنيمى هلال من أن تأثير المقامات فى رواية « حياة لاساريو دى ترمس » لما يدخل بعد مجال دراسات الأدب المقارن، يمكن أن نذكره هنا، ونحن بصدد الحديث عن العلاقة بين المقامات ورواية « أمريكا » . فليست هناك أدلة مادية تشير إلى معرفة كافكا بالمقامات، برغم ترجمتها إلى اللغة الألمانية، ولم يثبت أنه تحدث عنها .

إن كافكـا (ت سنة ١٩٢٤م)، يميل فى رواياتـه إلى جو من العبث والإحبـاط . ونغمة الموت، تتردد عنده حتى فى ثنايا الجملة الواحدة . إن قصته « فى مستعمرة العقاب»، والتى ترجمتها سنة ١٩٧٣م، يمكن أن تصلح مثلا على ذلك، وقد قلت عن عالمها بأنه « عالم كله تشوهات وقبح ، فلا جمال ولانظام ولامنطق . عالم يـذكر بلوحة مارك شاجال عن الحرب . فالأشياء متناثرة عفويا، وهناك خط أحمر قان يفرض نفسه» [1] ، فكافكا، قد كتب رواياته فى فترة ما بين الحربين، وهـى فترة تتميز بالأدب الأسـود، وبالنـزعة العبثية . وقـد استطاع كافكا أن يمتص تلك الفترة التاريخية، وأن يعكس معالمها فى شعره .

وهو، إذ كـان فى فلسفته متمردا على الأوضـاع الراهنـة، وداعيا إلى رفضها خـلال هذه النزعة العبثيـة، فإن تمرده هذا لم يصل إلى حـد التغيير فى الشكل الفنى، فقد ظلـت رواياته محافظة على هذا الشكل التقليدى، الذى كان مسيطـرا على الرواية الواقعية فى تلك الفترة . وقد قلت عن ذلك فى المرجع السابق :

« وقد عبر كافكا عن غربته بهذا الشكل التقليدى، الذى يعتمد على التسلسل الزمنى، وعلى الحادثة، وعلى بنـاء الشخصيات من أسماء ومهـن وأوضاع اجتماعيـة محددة . ولايزال الإنسان عنده يحتل الدور الرئيس فى أحداث الرواية، وكل ماحوله توابع له، إما موضحة، أو معادية، أو مستخدمة» .

ولكن رواية أمريكا Amerika ، التى ظهـرت بعد وفاتـه، تمثل خطا مختلفـا فى مسيرته الفنية والفلسفية . فهى ذات طـابع هزلى وشخصياتها كاريكاتوريـة، وتمس العبث بطريقة خفيفة، غير سوداوية، وخلال مغامرات تتسـم بالبهجة والإثارة والمتعة . وشكلها الفنى، يبتعد عن الشكل التقليدى . فالفصول فيها، لاتتوالى بطريقة تسلسلية، تقوم على الضرورة أو الاحتمال، ولكنها ذات استقلاليـة، وكل فصل يشبه المقامـة فى كونه قائما بـذاته، ولكن جميع الفصـول تدور حول مغـامرات لبطل رئيـس ، تتوالى فى قـاع المجتمع، وكأنـه البطل المراوغ، أو البطل المتسول، أو اللا بطل إن أردنا وصفا معاصرا .

وحين ظهرت هذه الرواية مترجمة إلى العربية سنة ١٩٧٠ ، تحدثت إلى أصدقائى المقربين عن الطـابع الشرقـى فيها، وعـن اقترابها من تكنيـك « المقامـات» فسخروا منـى، لأنهم لم يعتادوا حـديثا عن تـأثير الأدب العربى فى الآداب الأوروبيـة . هم لم يقرءوا المقـامات، ولم يتابعوا دراسات علماء الأدب المقارن فى الغرب، التى رصدت ظاهرة تأثير المقامات فى أدب الشطار. كان الاقتناع قد بلغ بهم حدا يصـل إلى أن كل مايمت إلى حضارتهم، إنما هو من

---

(١) الأدب وتجربة العبث ص : ٦٣ .

باب التابع، الذى يأخذ ولا يستطيع أن يعطى. ومن غير المألوف فى طبيعة الأشياء، أن يتطلع التابع إلى منزلة السادة الكرام؛ «فلكل مقام معلوم». حينئذ، كتمت كل هذا داخلى، حتى جاءت الفرصة بعد ربع قرن من الزمان، لكى أفضى به على صفحات الورق.

قد لاتكون هناك أدلة مادية، عن اتصال كافكا بالمقامات رأسا، ولكن هناك ماهو أقوى من تلك الأدلة، مما يمكن أن نلخصه فى أمرين:

الأمر الأول، يتمثل فى ذلك الجو الشرقى، الذي ساد بيئة الأوروبيين عامة، والألمان بصفة خاصة، فى القرن التاسع عشر. وقد أدّى الرومانتيكيون دورا كبير فى إشاعة مثل هذا الجو، والقيام برحلات فى بلاد الشرق، وتصوير هذه الرحلات فى صورة حالمة وغريبة، وتعتبر منقذا مما كانت أوروبا تعانى منه، من سيطرة الروح المادية، والنزعة العلمية.

وقد ساهم جوته (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢م)، بكتاباته فى إشاعة مثل هذا الجو، وأصدر ديوانه الشرقى يتغنى فيه بأهل الشرق، ويشير إلى البهجة الحقيقية، التى يحتويها القرآن الكريم بين دفتيه.

وربما كان أهم من كل ذلك، ما أثاره كبار الرسامين فى حب للشرق. فقد رحل الكثير منهم إلى بلاد الشرق، وصوروا فى لوحاتهم عاداتهم وتقاليدهم، بطريقة مثيرة، تعبر عن طموح الأوربيين إلى الخيال، وسط عالم خانق. قد لاتكون رسومهم قريبة من الواقع، ولكنها صادقة فى التعبير عن حاجتهم إلى عالم مثير.

ونشير هنا، بنوع خاص، إلى «بول كلى» (١٨٧٩ ــ ١٩٤٠م)، وهو معاصر لكافكا، وألمانى مثله أيضا، فلم يكن يعرف اللغة العربية، ولكنه رآها منقوشة، خلال رحلاته إلى مصر وتونس والمغرب، ثم قلدها فى لوحات بهيجة، تحمل طابع الشرق وتلقائيته. وقد قلت عنه فى الكتاب الثانى من «الوسطية العربية» مانصه:

«إن الناظر إلى خطوطه يحس أنها تتحرك وترقص. ففى لوحتيه «أغنية إلى القمر» و«تأرجح المراكب الخفيف»، تثب الخطوط وترقص حول أشعة القمر، وتتأرجح المراكب وكأن البحر يداعبها فى مرح. لقد عكس روح الطفولة كما يقال، واستجاب لتلقائية الغريزة، فبدت خطوطه كأنها مدفوعة بهوى داخلى».

أما الأمر الثانى، فهو يتمثل فى أدب الشطار، الذى شاع فى أوروبا بتأثير المقامات، وأصبح جزءا من بنيتها الفنية، وشكلا من أشكالها الأدبية. وحين أراد كافكا أن يتخذ موقفا ناقدا وساخرا من أمريكا، فعل كما يفعل هذا البطل المراوغ فى قصص الشطار، وقام

بمغامراتـه داخل المجتمع الأمريكى ، فجاءت روايتـه تقليدا ساخرا ، ومعارضـة هزلية لهذا النوع من الأدب .

ولكن عبقـرية كافكا تتبـدى فى أنه تنبه لجوهـر هذا الشكل . وأدرك خصائصـه فى نبعه الأصلى ، فحرك روايته لتجسيد هـذه الخصائص . وهنا عبقرية الفنان الحقيقـى . هو يعمل خلال أشكال ارتضتها الإنسانية والأمة ، ولكنه يعطى لعمله خصوصية ، تجعله مميزا داخل الشكل . حقـا ، يوجد شكـل كلاسيكى أو واقعى أو عبثـى ، ولكن داخل هـذا الشكل ، تـوجـد نماذج متعددة بتعـدد الفنـانين الحقيقيين ، الـذيـن تصبح أعمالهم داخـل الشكـل الواحد ، شيئا مميزا ووجودا خاصا .

لم يقف كافكا عند الشكل الخارجى لقصـص الشطار ، التى تقوم على راو يطوف داخل المجتمع ، ويرصد عيوبه ، ولكنه تنبه إلى جوهر هذا الشكل فى نبعه الأصلى .

ذكرنـا من قبل أن المقـامات ، بجانـب شكلها الخارجى ، تحمـل خصائص جوهـرية ، مثل .

١ ـ روح السفر.

٢ ـ جاذبية البطل .

٣ ـ روح « اللعبة» التى تسيطر على الأحداث .

تبدأ روايـة أمريكـا ، وبطلها كـارل روسمان على سفر. فهـو فى ميناء نيـويورك ، وآلاف الأقدام تتحرك وتتزاحم . وهو يرى نفسه مدفوعا مع الناس ، يجرفه التيار العام .

وتنتهى والبطـل على ظهر قطار ، يحملـه إلى رحلة مجهولة ، داخـل طبيعة شاقـة ، وكتل ضخمة من الحجارة السوداء .

وإيقاع السفر يخيم على هـذه الرواية . فالكل فى حركـة سريعة ، لايهدءون ولايستقرون . والبطل ، منذ أن وطئت قـدماه أرض نيويورك ، وهو فى حركة محمومـة ، ينتقل من عمل إلى عمل ، ومـن صديق إلى صـديق ، ومـن امرأة إلى امرأة ، وكـل شىء يبدو كـأنه يـدار بزر ، ويتحرك بـزر. يظهر الخال يعقوب فجـأة ، ويختفى فجأة . والعطشجـى يظهر بلا تـوقع ، ويدخل فى مشاجرات بلا توقع .

وهنا ندرك ذلك الوصف المسهب للمشـاجرات ، والملاكمات ، والمصارعات . إن كافكا يريد ، بذلـك ، أن يجسد هذا الجو الذى يقوم على الحركة والمطـاردة . إنه فى فصل « المأوى» يصف فى إسهـاب المطاردة بين البطـل والشرطى ، وهو وصـف غير واقعى . فـالمؤلف يبرز خطوطه ، ويحولها إلى شىء «كـاريكاتورى» حاد ، كأننا إزاء مشهد لفيلـم مثير وساخر من

الأفلام الأمريكية، التى تثير الحركة والضجيج. إنـه يصف كارل وهو يجرى أمام الشرطى، فيقول: « وكانت ميزة كارل الوحيدة، التى كان يتفوق بها على الشرطى، هى خفة ملابسه، فكان يطير، أو بالأحـرى يختفى فى منحدر الشارع، الـذى كان يهبط أكثر فـأكثر، لكنه فى اضطرابه لقلة نومه فى الليلة الماضية، كان يقفز أحيانا قفزات متعثرة، عالية جدا فى الهواء». إن هذا الوصف يحيـل البطل إلى شىء مطاطى متحرك، منتزع من جـو المطاردة الذى يخيم على الرواية من أولها إلى آخرها.

الكل يندمج فى اللعبة، ويسير مع التيار العام، ولكن البطل « كارل روسمان» يبدو مميزا بين الجميع. إنه أحيانـا يقف ليتساءل. حقا، إنه تساؤل خفيـف وقصير، سرعان مايضيع فى الضجيج، ولكنـه على أى حال يجعل من شخصيـة كارل شخصية لافتة، تتمتـع بقدر كبير من الجاذبية، تجعل غيره يتخذ منها موقفا. قد يكون موقف الإعجاب، كما حدث من مديرة الفندق التى وقفـت بجانبه، وبحثت له عن عمل. وقد يكـون موقف الكراهية، كما حدث من برونيلدا التى تقول عنه: إنه ينظر إلى نظرات وقحة.

وكل هذا يتـم بروح اللعبة، فكأننـا فى مهرجان، يقف فيـه العم سام بقبعته الطـويلة، ويلبس مـلابس شارل شـابلن، ويحرك عصاه، فيتحـرك الجميع فى خفة، وكـأنهم يؤدون استعراضـا، يستغرق فيـه الجميع. إن الفصـل الأخير « مسرح أوكلاهـوما الطبيعـى» هو تلخيص للـروح الهزلية فى الـرواية. فليس المراد هـو المسرح الحقيقى، بقـدر ماهـو رمز إلى أمريكا كلها. تقول عنه فانى: « إنه أضخم مسرح فى العالم»، وتقول عنه فى مرة ثانية: «إن هذا المسرح لا حـدود له» ويصف المؤلـف مقصورة الرئيس، ومـا فيها من ذهـب ونياشين وفخامة، فكأنه يصف البيت الأبيض.

إن الجميع فى هذا المسرح يقوم بتمثيلية، ويؤدى دوره المطلوب، وحسب إرادة المخرج. حتى الخير والشر تمثيل. تقوم إحدى الفتيات بدور الملاك، وتقوم الأخرى بدور الشيطان، وحين يتطاير ريشه فى الهواء من أجنحة الملاك، فإن الأطفال يختطفونهاويلقون بها فى الهواء، لا شىء يحمل محمل الخير، والإعلانات والمهرجانات والزفة تملأ هذا المسرح، والاستعراض يتم بمبالغة شديدة.

إن كافكـا يعى تماما جـوهر هذا الشكل فى نبعـه الأصلى، فيحاول أن يجسد خصـائصه الجوهريـة، وهو لايكتفى بـذلك، بل تتنـاثر خـلال الرواية مـواقف تذكـر بهذا الشكل فى مسيرته التاريخية الأولى، ويمكن أن نشيرّ هنا إلى بعضها، بسرعة وبلا تفصيل:

الفكاهة فى هـذه الرواية فطريـة، وتعتمد على أشياء ساذجـة، منتزعة من طبيعـة هذا الشكل فى منابعـه الأولى، فبرونيلدا تلقى الماء الساخن على زوجها، وتحطـم هداياه وتتبرز

فوقها ، والرفاق يقرصون ساق « جياكومو» ، فيرفعها فى الهواء ويرفس برجله .

والمشاجرات تتوالى فى الرواية ، وهى من النوع الهزلى الذى يصل إلى حد الملاكمة بين الرفاق .

وصورة المرأة تبدو مقدسة . كلارا ما إن ترى كارل حتى تطرحه أرضا ، وكأنها نمر مفترس . وبرونيلدا تسيطر على الرجال حولها ، وغير ذلك مما يذكر بقصة فاطمة العرة مع معروف الإسكافى ، وبصورة المرأة فى السير الشعبية .

والمباشرة التى تعتمد على الوصف ، تتوالى فى تلك الرواية ، لأنها تقوم على فكرة البطل ، الذى يروى المؤلف مغامراته ، كما كان يفعل الراوية فى القديم . (انظر بنوع خاص فصل «الطريق إلى رمسيس») .

وتتداخل بعض الحكايات فى الهيكل العام ، وعلى طريقة الاستطراد ، فتقطع فى تسلسل الأحداث . فقصة تبريز وموت أمها فى الشارع ، تأتى عن طريق الاستطراد ، وقصة « رينيل» مع سيدة الفندق تضخم فى الخط العام ، وعن طريق الاستطراد أيضا .

حتى العنوان أيضا ، يثير الانتباه . فعنوان « أمريكا» هو إشارة إلى اسم مكان . وقد رأينا من قبل أن المقامات تؤثر عناوين تعتمد على الأمكنة ، مثل المقامة الحلوانية ، والبصرية ، والدمياطية .

وقد ذكر « ماكس برود» ، فى تعقيبه فى نهاية الرواية ، أن كافكا كان يطلق على روايته عنوان « العطشجى» ، وهو عنوان الفصل الأول الذى نشره مستقلا سنة ١٩١٣م .

إن عنوان العطشجى عنوان دال أكثر من غيره ، وهو مناسب لوظيفة العنوان فى مفهوم الوحدة التركيبية .

إن العنوان فى ظل تلك الوحدة التركيبية ، لايشير إلى بؤرة ارتكاز ، ، لأن العمل الأدبى لايدور حول نقطة رئيسة ، تمثل قطب الرحى كما هو الحال مع الأعمال الأدبية ، التى قامت على مفهوم الوحدة العضوية . إن العمل الأدبى ، فى ظل الوحدة التركيبية ، يتكون من عدة أقسام ، أو مقامات ، أو سفرات ، أو فقرات ، وكل وحدة كيان قائم بنفسه ومستقل . ومن هنا ، فإن العنوان قد يشير إلى شىء داخل هذا العمل ، وليس بالضرورة أن يكشف نقطة رئيسة محورية ، فليس حتما أن توجد مثل هذه النقطة . وقد رأينا فى فصل الأدب من الكتاب الثانى ، أن القرآن الكريم كان يتخذ عنوان سورة من موضوع واحد داخل السورة ، دون أن يكون هذا العنوان شاملا لجميع دلالاتِ السورة . فسورة البقرة سميت بذلك ، إشارة إلى قصة بنى إسرائيل مع بقرة موسى عليه السلام . وسورة المائدة سميت بذلك إشارة إلى مائدة

عيسى عليه السلام . بل إن بعض السور تتخذ اسمها من كلمة أو حرف وردتا فى السورة، مثل سور « فصلت» و«ق» و«الفلق» و«الناس» .

ومن هنا ، قلنا إن عنوان « العطشجى » ، الذى كـان يؤثره كافكا ، إنما هو عنوان دال ، لأنه نابع مـن التركيبية الفنية للرواية . فهى تتكون من فصـول مستقلة ، وبعض شخصياتها تظهـر لتختفى دون أن يـرتبط مصيرهـا بعد ذلـك بسير الأحداث . ففـى فصل « الفنـدق الغربى» ، تظهـر المديرة ، ثم تختفى بعد ذلـك . وفى فصل « منزل ريفى» ، تظهـر كلارا ثم تختفى . وفى فصل الخال يعقوب ، يظهر الخال ، ثم يختفى بعد ذلك .

إن هـذه التركيبيـة الفنيـة ، التـى هـى أقـرب إلى تركيبـة المقـامـات ، تجعـل مـن عنـوان «العطشجـى» عنوانـا مناسبـا . وهو ، فى الـوقت نفسـه ، عنوان دال على مفهـوم الوحـدة التركيبية . فالعطشجى هو عنوان الفصل الأول ، وهو فصل مستقل ، وقد اختفت شخصية العطشجى بعد ذلك ، وابتلعتها الأرض ولم يعد لها تأثير فى سير الأحداث . إن هذا العنوان إنما يناسب الوحدة المستقلة بجانب الـوحدات الأخرى ، التى تشكل العمل الأدبى فى ظل مفهوم الوحدة التركيبية . وهى وحدات متساوية فى الأهمية ، وليس من الحتم أن تدور حول نقطة أساسية ، تمثل محور ارتكاز أو قطب الرحى كما يقولون .

ومن هنا ، نصل إلى الحديث عن الشكل الفنى فى هذه الرواية . إنه شكل لاينمو بطريقة تاريخيـة تطوريـة ، كما هو الحال فى الـرواية التقليـدية ، وكما هـو الشأن مـع روايات كـافكا الأخرى ، مثل القضية والقلعة . إن الشكل فى روايـة أمريكا ، أو فى رواية العطشجى ، ينمو بطريقة تراكمية .

تبدأ هذه الرواية وكارل على سفر، وتنتهى وهو على سفر أيضا .

فالرواية إذن لاتتقدم نحو الأمام ، ولاتنهج نهج الخط التطورى المتصاعد ، كما هو الحال فى فن الرواية التقليدى ، فى ظل مصطلحات ، مثل البداية والذروة والنهاية .

وكل الفـرق بين البداية والنهـاية فى هذه الـرواية ، أن البطل « كـارل روسمان» ، كان فى البداية قد رحل من أوروبا ، لكى يبدأ حياة جديدة فى الدنيا الجديدة ، يكفر بها عن خطيئة ارتكبها مع خـادمته . وكان يحمل صندوقا يحتـوى على صورة والدته . أما فى النهـاية ، فقد اتخذ اسما مستعارا هو الزنجى ، وضاع منه الصندوق ، وفقد صورة والدته للأبد ، وانضـم إلى المسرح الكبير ، وحمله القطار فى رحلة مجهولة وسط طبيعة جبلية قاسية .

فكأن الروايـة ، إذن ، تتطور إلى الوراء . وتلك هـى وجهة النظر ، التى يحملهـا المؤلف نحو أمريكا . ويعبر عنها خلال شكل ، هو جزء من التجربة .

وبين البداية والنهاية ، تتناثر فصول الرواية ، لايتوالى كل فصل بعد الآخر عن طريق السببية ، بل إن كل فصل يبدو مغامرة جديدة مستقلة عن الأخرى . فصل العطشجى ينتهى دوره ، وفصل الخال يعقوب كذلك ، ولايجمع بين الفصول سوى شخصية بطلها ، الذى يظل الشيء الثابت حتى النهاية .

فنحن ، إذن ، إزاء شيء يتشابه مع الشكل العربى ، الذى يعتمد على الزمن التراكمى ، من خلال وحدات يتراكم بعضها فوق بعض ، دون أن يدفع أحدها الآخر . والحركة ، خلال هذا الشكل ، تتم بطريقة جماعية وعنقودية .

ولكن خصوصية كافكا ، لاتقف عند المعالم الجوهرية لهذا القالب . بل إنه يضيف إليه رؤية خاصة ، تجعل عمله مثلا فريدًا بين آلاف الأمثلة التى يحتملها هذا القالب . ورؤيته الخاصة يمكن أن نختصرها فى أمرين :

١ ـ جوهر المكان .

٢ ـ النزعة العبثية .

كان المكان فى المقامات القديمة مجرد اسم المكان ، يشير فى أحسن وظائفه إلى عنصر الحركة . فالبطل حين ينتقل من دمياط إلى البصرة إلى أذربيجان ، ومن الشرق إلى الغرب ، فإن هذا يشير إلى عنصر الحركة ، الذى يجعل من السروجى مثلا ، شيئا خارقا ، يبدو فجأة وفى أمكنة متباعدة ، قد تكون فى البحر ، أو فى الجزيرة ، أو فى الصحراء ، أو فى القصور .

ولكن كافكا ، برؤيته العصرية ، يجسد جوهر المكان . إن روايته جاءت عن أمريكا ، وهو يهدف إلى تجسيد هذا العالم الجديد ، الذى يشغل الأذهان ، ويتطلع إليه آلاف المهاجرين . وتتوالى الرحلات نحوه وبلا توقف . ومن هنا ، وقع اختياره على هذا الشكل ، الذى يدور حول رحلة البطل ، يتحدث فيها عن مشاهداته ، أو يروى غيره عنه تلك المشاهدات . إن التجربة هى التى خلقت شكلها ، وجعلت كافكا يبتعد عن المفهوم التقليدى للرواية ، ويختار هذا الشكل لكى يفيد من ثقله التاريخى من ناحية ، ولكى يضيف إلى هذا الثقل رؤيته الخاصة من الناحية الأخرى .

كافكا لم يكتف بمنهج واقعى ، يقدم صورة لأمريكا فى مظاهرها الخارجية ، أو يصف شخصياته من خلال ملامحها المادية أو النفسية ، ولكنه تجاوز كل ذلك ليجسد لنا روح المكان . وتحولت أمريكا عنده إلى صورة هزلية ، أقرب إلى عالم الإعلانات ، والمهرجانات ، والملاكمات ، والمشاجرات ، وروح الإثارة ، إن ماذكره ماركيوز فى كتابه : « الإنسان ذو البعد الواحد» ، سبق لهذه الرواية أن جسّدته فى رؤية فنية .

فالإنسان يندمج فى تلك اللعبة فى ميكانيكية تـامة تفتقد المعنى . وماذكره روبنسون عن عمال المصاعد بـأنهم مثل آلات مطاطة تقفـز بلا معنى (ص ٢١٨)، يكاد ينطبـق على كل الشخصيات . إنهم لايفكرون، بل يتصرفون خلال فكرة رد الفعل . فمنذ الفصل الأول عن العطشجي . ومنـذ أن وطئت قدما كـارل ميناء نيويـورك ، يبدأ الطوفان ليجـرف الجميع فى تياره . فالعطشجى ، يدفع كارل إلى القمرة فى حركة خاطفة ، وكارل يجد نفسه داخل القمرة مع العطشجـى . دون أن يقف لحظـة ليفكر فيما عسـاه يفعل ، والعطشجـى يشكو لـه أنه لايحتمل نظرات الناس الذين يعبرون ممر الباخرة . وحين يجيبه كارل بأن الممر خال « الآن» ، يجيبه ، « نعم ، هو يخلـو ، نعم الآن » إن الجميع يعيشون فى ميكانيكية تـامة ، ويعيشون فى «الآن» ومحرومون من التفكير فى « الغد» . وحين يفكر كارل مرة بأنه « غدا» سوف يخبر خاله بمارآه فى المنزل الريفى ، فإن الغد يأتى ليعاقبه على هذا التفكير . ففى منتصف الليل ، يبلغه « جريـن» بقرار خالـه بأن يغـادره للأبد . وفى ظـل هذا الجو، لا تكون هنـاك فرصـة لنمو العواطف . ففى الفصل الأول تبدأ عاطفـة صداقة بين كارل والعطشجى ، ولكنهما يفترقان للأبد ولايلتقيان . وفى الفصـل الأخير يبدأ حديث مودة بين كارل والفتاة فـانيا . وحين يأتى ليخبرها بـأنه قد قبل ليعمـل مثلها ممثلا فى المسرح ، يجدها قـد سافرت مع مجمـوعة ، ويجد نفسه مطالبا بأن يسافر مع مجموعة أخرى .

إن هذا الشكل ، كما رأينا فى منبعه الأصلى ، يقـف عند سطح الأشياء دون أن يتعمقها . وقد سحـب هذا المفهـوم ظلالـه على رواية كافكـا ، فجاءت شخصيـاته صـورة للحياة فى أمريكـا . شخصيات تعيش على السطـح ، وبلا أعماق . لاغد ، ولاتفكير ، ولا عـواطف . الكل ينـدمج فى اللعبة ، ويعيـش فى جو المهرجـانات والانتخـابات والإعلانـات ، وكأنهم أوراق « كارتونية» تخلو من الأعماق ، وتعيش فى بعد واحد على حد تعبير ماركيوز.

أما النزعة العبثية (الفاوستية) ، فهى تبدو خلال هذا الجو العبثى . فقد ألقى بالبطل فى عالم لا يـرحم . الخال يتخلى عنـه فجأة ، والبـواب يبادلـه الكراهيـة ، وفتاة المنـزل الريفـى تصرعه ، وعمال المصعد يتلا كمون ، وتسبيل الدماء على ملابس كارل . وتلقى به الصدفة إلى صديقين شريـرين ، لايستطيع أن يتخلى عنهما ، وكـأنهما قدره الذى لا يـرحم . وحين يخبره أحد الصديقين بأنه لايستطيع الإفلات منهما ، فـإن هذه الحملة تمثل قدره الأعمى . وتنتهى الروايـة وقد فقد الصندوق بما فيـه ، وحمله القطار وسط طبيعـة عنيفة ، يقول عنا كـافكا فى الأسطر الأخيرة التى ينهى بها روايته :

« وقد كـانت تلك الأمواج قـريبة غاية القـرب منهما ، حتى إن الرذاذ البارد ، الـذى كان يتناثر منها ، كان يصفع وجهيهما» .

ويأتى الجو « الكافكاوى» ، فيجسد فى هذه النزعة العبثية . وقد شرحت من قبل هذا الجو فى كتاب « الأدب وتجربة العبث» ، وهو يقوم على تصور هذا العالم فى صورة خانقة ، محبطة ، غير مفهومة ، تثير الرعب ، وكأننا فى كوابيس ، وهذا الجو قد ألقى بظلاله على رواية أمريكا .

إن قول ديلامارش لكارل : « إن الناس لو عاملوك كأنك كلب ، فإنك حتما ستتحول إلى صورة كلب» ، يذكر بقصة التحول عند كافكا ، والتى افتقد فيها الإنسان آدميته ، وتحول إلى صرصار . وإن وصف مرض دوبنسون وصف ملئ بالدم والقىء الاشمئزاز . وإن صورة برونيلدا البدينة ، فى مكان ملىء بالكراكيب والمرض والروائح العفنة ، إن كل ذلك يذكر بروايات كافكا .

ولكن هناك فرقا فى منظور التناول ، يكشف عن خصوصية هذه الرواية . إن جو كافكا فى رواياته الأخرى جو سوداوى ، يثير الانقباض والكآبة . أما جوه فى هذه الرواية ، فإنه يصوره بطريقة هزلية « وكاريكاتورية» ، وكأننا فى تمثيلية ، تحول المأساة إلى كوميديا ساخرة . وكل هذا من إسقاطات فى الشكل ، الذى يقوم على معاملة الأشياء من السطح ، وبخفة ودون عنف .

نحن إذن أمام طبعتين لهذا البطل المراوغ :

طبعة عربية ، تصفه بأنه زئبقى ، وتحركه داخل خليتها الحضارية .

وطبعة أوروبية ، تصفه بأنه فاوستى ، وتحركه داخل خلفيتها الحضارية .

وإذا كان ذلك كذلك ، فما موقف الروائى العربى المعاصر ، إزاء تلكما الطبعتين؟ !

باختصار : انصرف الأديب العربى عن البطل فى صورته العربية ، وبحث عنه فى صورته الأوروبية .

وكان هذا منطقيا مع موقف الأدب العربى الحديث ، الذى انصرف فى مختلف أجناسه الأدبية ، إلى البحث عن « النموذج» الذى يجىء من أوروبا ، حتى لوكان ذلك على حساب التراث فى تقاليده التاريخية .

ولكن هناك سببا آخر ، نضيفه إلى هذا السبب العام ، ويتلخص فى سيطرة الجو العبثى على أدباء الستينيات . وقد سبق لى أن رصدت هذه الظاهرة فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات» ، وقلت جملة قصيرة : «والظاهرة العامة التى تضم الحركة التجديدية ، عند كتاب تلك الفترة ، هى إحساسهم بالفجيعة والقلق» (ص ٣٦) ، وهى جملة تصدق على كتاب الرواية ، بقدر ما هى صادقة على كتاب القصة القصيرة .

ومن هنـا ، سيطر على أدبـاء الستينيات جـو من العبـث والشعور بـالإحباط . وأصبـح «موضة» شائعة ، أن يتحول كل أديب إلى عبثى ، وأن يلبس ثياب العبثية ، وأن يبدو ـ حتى فى ملامـح وجهه ـ متوتـرا قلقا ، لأنه فى ظنه يعكـس القلق الحضارى ، الذى يعيشـه العالم المعاصر. وهو قد أخذ بطالـع هذا القلق ، فى السينما ، وفى الفن ، وفى الكتب المترجمة . وقد شاعـت فى تلك الفترة ، بنـوع خاص ، مؤلفـات كولن ويلسـون ، وترجمت أعمال كـافكا ، وبيكيت ، ويونسكو ، وسارتـر ، وكامى ، وفولكنر ، ومارسيل بروسـت ، وجيمس جويس ، وفرجينيا وولف ، وغيرهم كثيرون من كتاب العبث .

وفى ظل هـذا الجو العبثى ، قـام « الدسـوقى فهمـى » بترجمة رواية « أمـريكا » إلى اللغـة العربية .

ويبـدو أن هذه الترجمة ، تمثـل التجربـة الأولى لصـاحبها ، فقـد جاءت غير دقيقـة ، لم يتحقق فيها الركنان الأساسيان للترجمة وهما : وضوح المعنى كما تريده اللغة المنقولة منها ، ثم أداء هذا المعنى بأسلوب اللغة المنقولة إليها ، وهذا مالم يلتزمه المؤلف فى حالات فى كثيرة .

فالمعنى قد يأتى غامضا ، لايعين على فهم مـايريده كافكا ، ففى ص ٩٧ من الرواية فى طبعتها باللغة الإنجليزية ، يقول كافكا :

"In that case, it was no great honour, certainly, to sleap in theier room , but it was less risky. yet, he must not fall·asleap on any a ccount , until he was certain of this beyoncl all doubt(1)" .

إن كافكـا فى هذه الفقـرة ، يتحدث عـن كارل وقـد ذهب إلى فنـدق صغير ورخيص ، ليبيت فيه ، ودخـل حجرة تخلو من الأثـاث ، ووجد فيها شابين ظنهما مـن خدم الفندق ، وانتظر أن يغـادرا الفراش ، حتـى يستطيع أن يبيت مكـانهما ، ومن هنـا يمكن تـرجمة هذه العبارة على النحو الآتى :

« ليـس شرفا كبيرا أن أبيـت مكانهما . ولكـن هـذا على أى حال أفضـل من غيره وأقـل مجازفة . ومع ذلك فينبغى أن أكون حذرا حتى لا أستغرق فى النوم كلية ، وقبل أن أتأكد من أن جميع شكوكى قد ولت» .

ولكن المترجم يتمسك بالأصل حرفيا ، فيترجم العبارة السابقة ، من باب المثال ، ترجمة غامضة ، لاتستطيع من خلالها أن تفهم المعنى ، حتى تستشير الأصل ، إن المترجم يقول :

---

(١) Amerika , p. 97.

« فلم يكن أمامه مايدعو إلى الفخر فى هذه الحالة أيضا دون شك ، إن كان عليه أن ينام فى حجرتها بعد أن يغادراها ، لكنه على أية حال أمر يقل فيه عنصر المجازفة ، ومع ذلك فليس له أن يستغرق فى النوم استغراقا تاما ، مهما كانت الأحوال ، حتى يتأكد من صحة افتراضاته هذه بصورة لاتقبل الشك» (ص٩٢) .

أما مراعاة مقتضيات اللغة المنقولة إليها ، فإن هذا يفلت كثيرا من المترجم . إن الاهتمام بالترجمة الحرفية ، التى تعتمد على نقل المفردات ، جعله لايهتم بأداء المعنى المراد فى اللغة المنقولة منها ، حسب روح اللغة المنقولة إليها ، وهى اللغة العربية فى مثل تلك الحالة ، ويمكن أن نكتفى بمثالين من باب التدليل ، وليس من باب الاستقصاء .

المثال الأول ، يتمثل فى العبارة "here you" ، وهى عبارة شائعة ، حتى فى الحياة اليومية فى لندن ، وتعنى « اتفضل» فى اللغة العربية ، ولكن المترجم ينقلها هنا حرفيا ، ويقول «هنا أنت» (انظر ص ٢٢٩) .

أما المثال الثانى ، فهو يتعلق بترجمة الأعلام الشائعة تاريخيا ، وتملك مقابلا عربيا سائغا أيضا . إن أعلاما مثل أبرام ، وإيزاك ، وجيكوب ، وجوزيف ، ودافيد ، ومارى ، وجيزس ، لها مايقابلها فى اللغة العربية ، وهو : إبراهيم وإسحاق ، ويعقوب ، ويوسف ، وداود ، ومريم ، وعيسى . فالمترجم لاينبغى أن يتحدث عن هذه الأعلام ، وكأنه يترجم لقارئ إنجليزى ، ولكن يجب أن يترجمها إلى اللغة العربية ، لأنه يتوجه بها إلى القارئ العربى . ولكننا نجد « الدسوقى فهمى» يترجم عنوان الفصل الثانى : إلى « الخال جيكوب» ، بدلا من أن يترجمه إلى الخال يعقوب .

ولكن الترجمة غير الدقيقة ، قد تكون لها دلالات فى ميدان الأدب المقارن ، أكثر مما يكون للترجمة الدقيقة . إن ترجمات المنفلوطى ليست هى من باب الترجمة الدقيقة ، ولكنها من باب التمصير أو التعريب ، ولكنها قد فعلت الكثير فى مسيرة الأدب العربى الحديث ، أكثر مما فعلته أو تفعله ترجمات جامعية دقيقة . وذلك ، لأن المنفلوطى اتخذ من هذا التعريب سلما للتعبير عن النزعة الرومانسية ، التى كانت سائدة فى عصره ، وإشباعا للحظة تاريخية معينة . ومن هنا ، أقبل عليها الشباب إقبالا كبيرا ، مما جعلها تلعب دورا خطيرا فى ازدهار الفن القصصى الحديث .

والأمر كذلك بالنسبة لترجمة رواية « أمريكا» فقد جاءت تعبيرا عن لحظة تاريخية معينة ، سادت فيها نزعة العبث . ومن هنا ، أقبل أدباء الستينيات على هذه الترجمة ، التى أدت دورا كبيرا تداخل مع عوامل أخر ، فأدى إلى سيادة النزعة الفاوستية ، واستيحاء أدباء الستينيات لهذه النزعة فى أعمالهم الروائية .

ولعلى بذلك أكون قد اقتربت من إجابة السؤال المطروح سابقا ، عن المصدر الأساس للبطل المراوغ عند أدباء الستينات ، وهل هذا المصدر يتمثل فى صورة البطل فى طبعته العربية ، أو هو يتمثل فى صورة البطل فى طبعته الفاوستية؟

وظاهر، أن النزعة العبثية قد سيطرت على أدباء الستينيات ، لأسباب عديدة ، فلم يلتفتوا إلى مافى رواية كافكا من حس شرقى ، يتمثل فى تناول الشخصيات بخفة ، وفى الجو المرح الذى يشبه الاستعراضات ، وفى طابع الرحلة والمطاردة ، وأهم من كل ذلك الشكل الذى لايدور فى نطاق التقليدية ، ولكنه يتخذ شكلا يقوم على مغامرات ساخرة داخل المجتمع ، ويعارض فيه كافكا ذلك الشكل المتمثل فى قصص الشطار. ولكنهم التفتوا إلى مافى هذه الرواية من نزعة فاوستية ، نتيجة للتشكيل الحضارى الذى أضفته الحضارة الأوروبية على هذا النوع من الأدب .

ومن هنا مالت معظم الروايات عند أدباء الستينيات إلى هذه النزعة العبثية . ويمكن أن نضرب مثلا على ذلك من واقع روايتين : إحداهما ، لعبده جبير، تحت عنوان : « ثلاثية سبيل الشخص» . والأخرى ، لمحمد مستجاب ، تحت عنوان : « نعمات عبد الحافظ» . مع احتراز لابد من التنبيه إليه ، وهو أننى لا أتناول هاتين الروايتين من حيث القيمة الفنية ، أو من حيث تأثيرهما الواضح فى مسيرة الرواية المصرية ، فقد سبق لى ذلك فى الجزء الرابع من كتاب « مقالات فى النقد الأدبى» . أما هنا ، فإننى أتعرض لهما من منظور النزعة العبثية ، ودلالتها على فكرة التشكيل الحضارى ، ونحن نتابع مسيرة البطل المراوغ من الشرق إلى الغرب ، أو من الغرب إلى الشرق .

أما « ثلاثية سبيل الشخص » ، فهى عن شخص يركب عجلة ويجوب دروب القاهرة ، بحثا عن شخص اسمه على ، وعن سبيل اسمه « سبيل الشخص» . إن عبده جبير هنا يعارض رحلات السندباد ، وقد نجح فى الإيهام بالمعارضة ؛ فجاء الشكل ، وجاءت اللغة ، وجاءت كل إشارة فى الرواية ، تخدم هذه المعارضة .

ولكنها معارضة من نوع فاوستى ، تتميز بالكآبة ، وبعبثية المحاولة . وقد سبق لى أن أوضحت ذلك بالتفصيل ، فى مقالة تحت عنوان : « سندباد على عجلة»[1]، وقلت :

« نحن هنا إزاء نموذج سندباد ، ولكنه سندباد من نوع جديد ، ومختلف تمام الاختلاف . فإن السندباد البحرى خرج يطلب الغنى ، ودخل فى مغامرات أثبت فيها تفوقه وسعة حيلته ، ثم عاد محملا بالكنوز، ليستمتع بالدنيا ، وليجلس كل ليلة مع صحابه ، يأكل

---

(١) مجلة إبداع (يونية ١٩٨٤م) .

معهم أطايب الطعام، ويقص عليهم مغامرات البحار. أما سندباد عبده جبير، فهو يبدأ الفصل الأول محبطا، لايجد من يمد له يد العون، ويدخل في الفصل الثاني السجن عن طريق الصدفة، وينتهي في الفصل الثالث في جو المطاردة والهلوسة، حتى ينفض يده عن الأمر، ويأخذ فيما يأخذ فيه، من صبر على لقمة العيش، وسعى وراء الزوجة والأولاد، وأخذ بطقوس الحياة، «فهكذا هي الدنيا»، وتلك هي آخر جملة تنتهي بها الرواية، جملة صابرة مستسلمة، قد نفضت يدها عن الأمر كله».

أما رواية «نعمان عبد الحافظ»، فهي عن بطل مجرد من كل شيء، لاثقافة، لا تاريخ، ولا انتماء، ولكن المؤلف يحركه خلال أحداث جادة، ويعامله معاملة أبطال التاريخ. إن المعارضة هنا تأتي من باب التهكم اللاذع، الذي يحيل خصلة الشعر في رأس نعمان، إلى حدث كبير تهتز له الطبيعة، وتشيب الولدان. ومستجاب يرمي من خلال هذا التهكم اللاذع، إلى نوع من العبثية، يتساوى فيها التافه من الأمور مع الجاد، وتتساوى أحداث نعمان مع أحداث أبطال التاريخ، وهي عبثية مغلفة بشيء من العنف جارح، يجعل من كلمة الدم كلمة أثيرة في قاموس هذه الرواية. وهذا مارصدته بالتفصيل في مقالة تحت عنوان «الرواية المصرية والبطل الوغد»[1]، وقلت:

«فإذا كانت الطبيعة تهتاج في مسرحيات شيكسبير، لأن هناك شيئا ما قد مس نبل الأشياء، فإنها هنا تهتاج من أجل قرن شعر. وإذا كانت خطيئة البطل التراجيدي في أنه يتحدى نبل الأشياء، فإن خطيئة البطل الوغد هنا في أنه «مش متظاهر». وهذا الاكتشاف الخطير الذي يثير الحس العبثي يتغلغل في بنية الرواية. إنه لايرد في هذا الفصل ثم ينتهي، بل يمتد إلى بقية الرواية، وكأن العبث شيء أصيل في عالم نعمان عبد الحافظ . . . ومنظر الدم يتكرر في هذه الرواية، فيزيد نغمة العنف توهجا. ينبثق الدم قانيا في فصل الختان، بين الزغاريد والرقص وفرحة الأم. وينبثق الدم في فصل العرس «معلنا انتهاء الجزء الأول من حياة نعمان، ومؤذنا للقوم المنتظرين بإطلاق أعيرتهم النارية، والمنديل الدموي يلقى فوق رءوس الحشد. وبتلك الصورة الدامية تنتهي الرواية».

فإذا كانت رواية عبده جبير قد جاءت خلال الشكل الشعبي، فإن رواية مستجاب قد جاءت خلال الشكل التاريخي. وغيرهما كثيرون كتبوا خلال الشكل الأصيل، سواء في صورته الشعبية أو التاريخية، ولكنهم لم يستوحوا رؤية هذا الشكل، كتعبير عن حضارتهم الشرقية، بل ارتموا في أحضان النزعة الفاوستية، التي ألقت بظلا لها عن طريق التشكيل

---

(١) مجلة إبداع (يناير ١٩٨٥).

الحضارى، على مختلف المظاهر الفكرية والفنيـة، لأنها تصدر عن حضارة غالبة، تستطيع أن تلوى عنق المغلوبين .

-١٥-

كانت هذه الرحلة التاريخية مع البطل المراوغ، وهو يتنقل من الأدب الفصيح إلى الأدب الشعبى، ومن الأدب العربى إلى الأدب الإنجليزى، ثم أخيرا وهو يعود إلى مكانه منكسرا، يدارى سوءتـه كما هو الحال عند مستجاب، أو ينفـض يديه عن الأمـر كله، كما هو الحال عند عبده جبير.

لقد عاد سندباد الليالى ظافرا محملا بـالكنوز، قد وجد نفسه، ووجد أصحابه، وجلس بينهم يستمتع بحياة تلقائية، سعيدة وراضية. وحق له ذلك، لأنه مرتبط بقومه، يعبر عن أحلامهـم، ويعكس رؤيتهـم. إنهم أعطوه فأعطـاهم. أعطوه رؤيـة تحميه مـن الضياع، فأعطاهم فنا، يعبر عن وجدانهم، ويعكس أحلامهم، ويجسد خيالهم.

وتلك هى العبرة من هذا العرض التاريخى.

إنها عبرة تعنى فى المقام الأول، أن التراث القصصى عند العـرب هو نتيجة حضارة، لها خصـوصيتهـا، التى تنعكـس فى رؤيـة وفى تطبيـق. ومـن هنا، كتـب لهذا التراث الحيـاة والاستمرار، ينتقـل فى ثقة مـن جنس إلى جنـس، ومن حضـارة إلى أخرى. يعبر البحـار، ويصعد الجبـال، دون أن يفقد نفسه، كهـذا الفارس العـربى، الذى يقتحـم الصحراء، ويصارع الظباء، ثم يعود منتشيا يحمل صيده، ويتغنى بشعره.

وهى عبرة تعنى أيضـا، فى المقام الثانى، أهميـة البحث عن الخصوصيـة، ونحن نتكلـم عـن حضارة لنـا معاصرة، فبـدون هذه الخصـوصيـة، نخضع للقـانون التـاريخى، قانـون «التشكيل الحضارى» ونصير كالماء نتلون بلون الإنـاء، ويتحول السندباد، أو على الزيبق، أو السروجى. إلى شخصية تـائهة ممزقة، تمامـا مثل شخصية «مصطفى السعيـد» فى رواية «موسـم الهجرة إلى الشمال»؛ فقـد مسته جرثـومة الحضـارة الأوروبية، كما يقـول المؤلف، فأفسدته، حتى أسلمته إلى الانتحار، وسط دوامـات النيل المتداخلة، والتى أفقدته القدرة على التمييز، واتخاذ الموقـف، فلا يـدرى إن كانـت ستتجه بـه إلى الجنوب، أو تحملـه إلى الشمال.

المصادر والمراجع باللغة العربية
مرتبة هجائيا حسب العنوان

١ ـ الأدب المقارن : محمد غنيمى هلال . (القاهرة ـ مكتبة الأنجلو ـ ١٩٦٢) .

٢ ـ أشبنجلر : عبد الرحمن بدوى (القاهرة ـ النهضة المصرية ـ ١٩٤٥م) .

٣ ـ الأغانى : أبو الفرج الأصبهانى . (القاهرة ـ طبعة دار الكتب) .

٤ ـ ألف ليلة وليلة (٤ أجزاء) . (القاهرة ـ مكتبة صبيح ـ د . ت) .

٥ ـ أمريكا : فرانز كافكا . ترجمة : الدسوقى فهمى . (القاهرة ـ روايات الهلال ـ أغسطس ١٩٧٠م) .

٦ ـ أيام وليالى السندباد : ألفريد فرج . (القاهرة ـ كتاب الهلال ـ ١٩٨٧م) .

٧ ـ ثلاثية سبيل الشخص : عبده جبير . (القاهرة ـ دار التنوير ـ ١٩٨٣م) .

٨ ـ حديث عيسى بن هشام : محمد المويلحى . (القاهرة ـ دار المعارف ـ د . ت) .

٩ ـ الحوات والقصر : الطاهر وطار . (القاهرة ـ روايات الهلال ـ يونيو ١٩٨٧م) .

١٠ ـ رحلة ابن فطومة : نجيب محفوظ . (القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٨٣م) .

١١ ـ رسالة الغفران : أبو العلاء المعرى . (القاهرة ـ دار صادر ـ د . ت) .

١٢ ـ شرح مقامات الحريرى : الشريشى . (القاهرة ـ المؤسسة العربية الحديثة ـ د . ت) .

١٣ ـ ظاهرة الكدية فى الأدب العربى : د. حسن إسماعيل (القاهرة ـ مكتبة الزهراء ـ ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م) .

١٤ ـ العقد الفريد : ابن عبد ربه . (القاهرة ـ المكتبة التجارية الكبرى ـ د . ت) .

١٥ ـ على الزيبق : فاروق خورشيد . (القاهرة ـ روايات الهلال ـ ١٩٦٧م) .

١٦ ـ قصص العشاق النثرية : عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٨٧م) .

١٧ ـ القضية : كافكا . (القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ د . ت) .

١٨ ـ ليالى ألف ليلة وليلة : نجيب محفوظ . (القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٨١م) .

١٩ ـ مقالات فى النقد الأدبى : عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة ـ دار الهداية ـ ١٥ جزءا) .

٢٠ ـ المقامات الأدبية : الحريرى . (القاهرة ـ الحلبى ـ ١٩٥٠م) .
٢١ ـ نعمان عبد الحافظ : محمد مستجاب . (القاهرة ـ مكتبة النيل ـ ١٩٨٢م) .
٢٢ ـ النقد الأدبى الحديث : محمد غنيمى هلال . (القاهرة ـ نهضة مصر ـ ١٩٧٣م) .
٢٣ ـ الوسطية العربية : عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة ـ دار المعارف ـ ٥ أجزاء) .

المصادر والمراجع باللغة الإنجليزية

مرتبة هجائيا حسب المؤلف

1- David, Cecile, Poets and Story Tellers, London, N.D.

2 - Fawler, Roger (ed) A Dictionary of Critical Terms, London 1973.

3 - I.A. Gudden (ed) A.Dictionary of Literary Terms, Penguin Book. 1979.

4 - Kafka, Franz, Amerika, New York, 1964.

5 - Malcolm Bradbury (ed), The Novel Today, London 1978.

6 - Roleit Taubman , (ed), the Penguin Book to European Short Stories, London, 1969.

7 - Shipley, A Dictionary of L iterary Terms, London 1970.

8 - Tresk, Georgiann and Burkhart (Eds.) Storytellers and their Arts, New York 1973.

الفصل الثاني

البنائية

بين الحريري ورولان بارت

دراسة مقارنة حول المناهج الأدبية

- ١ -

أقرأ للواحد من نقاد الحداثة ، فكأننى قد قرأت للجميع . وأقرأ كتاب الواحد منهم ، فكأننى قد قرأت جميع كتبه .

وما أظن أن ذلك بسبب ذكاء نادر عندى ، وإنما لأن المصادر واحدة . واللغة واحدة . بل إن المصطلحات والأعلام تكاد تتكرر من ناقد إلى ناقد ، ومن كتاب إلى آخر .

- ٢ -

وليس من الصعب متابعة المصادر عند نقاد الحداثة ؛ فهم يذكرونها ، ويكررونها ، ويتباهون بها . ونظرة إلى ثبت المصادر فى مؤلفاتهم ، أو إلى فهارس الأعلام عندهم ، تدل على المباهاة الشديدة بالمصادر الأجنبية ، وعلى الولع بترديد الأعلام الإفرنجية .

وهم ، بذلك ، يريدون أن يظهروا بمظهر المتعالى على القارئ ؛ يعرفون مالايعرف ، ويرددون من المصطلحات مالايردد ، ويلوكون ألسنتهم بالأعلام الأعجمية بمالاتستطيعه ألسنة الآخرين ، ويضعون الكثير من الكلمات الأجنبية فى مقابل الكلمات العربية ، وتبدو الصفحة الواحدة عند بعضهم خليطا عجيبا من الحروف العربية والأجنبية ، تربك القارئين العربى والأجنبى معاً ؛ فكأنها لم تكتب بلغة واحدة ، ولكن كتبت بلغات عديدة .

- ٣ -

وتبلغ العزلة ببعضهم أن يتعشق كاتبا أجنبيا ، ويتوحد بأفكاره . فهو يردد اسمه فى كل مناسبة ، ويشير إليه فى كل مرجع ، ويصبح فى النهاية صدى له ، يود حتى أن يتسمى باسمه لو استطاع .

وهكذا ، عرفت ثقافتنا العربية المعاصرة من يتعصبون لسوسير، حتى أصبح سوسير عربيا ، ومن يتعصبون لبوشلار حتى أصبح بوشلار عربيا ، ومن يتعصبون لرولان بارت ، حتى تحول إلى رولان فى طبعة عربية .

- ٤ -

وتبدو المصطلحات عند نقاد الحداثة فى صورة مربكة . فمصطلح مثل « النقد الجديد» يختلط مع مصطلح مثل « الحداثة» . ومصطلح مثل « الرواية الجديدة» ، يختلط مع مصطلح مثل « الرواية الضد» . ومصطلح مثل « تيار الشعور » ، يختلط مع مصطلح «الرواية النفسية» . ومصطلح مثل « العبثية» ، يختلط مع مصطلح مثل « العدمية» و«اللاشيئية» أو حتى « الوجودية» .

- ٥ -

والأعلام ، أيضا ، تتداخل . إن كتابا من القرن التاسع عشر يوضعون فى سلة واحدة مع كتاب من القرن العشرين ، مع الفارقين التاريخى والمنهجى بين كل منهم . وإن كاتبا ، مثل كافكا ، يوضع فى التيار العبثى مع صمويل بيكيت ، دون تبين للفارق . وكاتب ، مثل سارتر، ينظر إليه ككاتب طليعى لايختلف عن يونسكو.

- ٦ -

وتكون النتيجة أن القارئ لايعرف شيئا . وأتحدى أى قارئ أن يخرج من مؤلفات نقاد الحداثة فى العالم العربى ، بالفارق بين البنيوية ومابعد البنيوية ، والحداثة وما بعد الحداثة ، والسيميولجية والتشريحية ، والأسلوبية والألسنية . أو يعرف الفروق الدقيقة بين مناهج كل من : كافكا ، وبيكيت ، وسارتر، ويونسكو، وفولكنر وألان روب جرييه .

إن القارئ لايعرف ذلك لسبب بسيط ، وهو أن المؤلف نفسه لايفهم مايقرأ . هو فقط مأخوذ بالحداثة . يسرع إلى تقديم المصطلحات الأعجمية ، والأعلام الأجنبية . ويكتسب بذلك منزلة عند القارئ ، وتتسابق الصحف وأجهزة الإعلام إلى التقاط همهمته ؛ فهو يعرف مالا يعرفه غيره ، وهو يجيد ثقافة العالم الغربى أكثر مما يجيدها الآخرون ، وهو يرطن بلغاتهم ، ويتحمس لأفكارهم أكثر مما هم يتحمسون .

- ٧ -

ومن الصعب جدا أن تصنف أقوال الحداثة فى العالم العربى ، أو وصفها فى سياق منظم ومفهوم ؛ فهى كثيرة ، متداخلة ومتضاربة .

ولكن ، وعن طريق الاستعانة بالمصادر الأصلية التى نقلوا منها ، يمكن تصنيف أفكارهم فى ثلاث قضايا ، وكل قضية تترتب على الأخرى ، وذلك على النحو الآتى :

١ ـ موت المؤلف .

٢ ـ النصية ، أو ما يمكن أن نسميه بالتركيز على الشكل ، كنتيجة للقضية الأولى .

٣ ـ مشاركة القارئ كنتيجة للنتيجة .

وهى قضايا مقتطعة برمتها من سياقها الغربى ، ودون أن تجد لها سياقا مناسبا فى العالم العربى ، لأنها فى الأساس مرتبطة بلحظة تاريخية معينة ، وبظروف بيئية خاصة . فتجريدها من هذا السياق التاريخى والبيئى يعنى تجريدها من معانيها الحقيقية ، وتحويلها إلى قضايا باردة . تفتقد المبرر ، وتقال للمباهاة أو للتدريب الذهنى .

موت المؤلف

ـ ٨ ـ

إن فكرة موت المؤلف ترتد فى مصدرها الغربى ، إلى جذور فلسفية ، تمتد إلى بنية الحضارة الأوروبية نفسها .

فقد أعلن «نيتشة» مقولة « موت الإله » ، ولاقت هذه الفكرة ترحيبا شديدا فى الأوساط الأدبية والفكرية ، لأنها كانت تعبيرا عن اللحظة التاريخية ، التى تمر بها أوروبا فى ذلك الحين .

فهذه المقولة ، تعنى زحزحة الغيبيات والميتافيزيقيات بعيدا ، لتفسح الطريق أمام ظهور الإنسان . فالحقيقة هى مايستطيعه الإنسان ، وما يمكن أن يكون فى متناوله ، وماعدا ذلك فهو ميت ، أو ينبغى أن يعد ميتا .

وهذا المفهوم ، يعنى صياغة جديدة للمذهب الإنسانى "Humanism" ، الذى تأسست عليه الحضارة الأوروبية ، منذ نشأتها فى عصر النهضة ، وهو مذهب يجعل التفكير دائما محصورا فيما هو من إمكانية الإنسان ، ويبعد عن المسرح كل ماهو وراء ذلك ، ويعتبره نوعا من الميتافيزيقيات ، أى ماوراء الطبيعة ، كما تفيد الترجمة الحرفية لهذه الكلمة .

وقد انتقلت مقولة « موت الإله» إلى الأدب ونقده ، تحت مسميات متشابهة . فأعلن الأدباء موت الشخصية فى مجال الأدب ، وأعلن النقاد موت المؤلف فى مجال النقد ، وغير ذلك من مسميات ، ترتد فى جملتها إلى مقولة « نيتشة» الفلسفية ، وتعكس بنية الحضارة الأوروبية .

كانت الشخصية فى العصر الواقعى ، وخاصة فى روايات « بلزاك » و«ديكنز» ، هى محور العمل الأدبى ، تعكس ــ فى حالة البطولة الفردية ـ موقف المؤلف من المسائل المطروحة ، وتعكس ـ فى حالة التعدد ـ وجهات النظر المختلفة التى تمثلها كل شخصية من شخصيات العمل الأدبى .

ومن هنا ، كان المؤلف يحرص على رسم الشخصية فى صدق فنى . فهو يقدم أوصافها الحسية ، وهو يتسلل إلى نفسيتها الداخلية ، وهو فى كل ذلك يحاول أن يبعث الشخصية حية وتضاهى الواقع .

ومن هنا ، فإن بعض الشخصيات الأدبية ، تكتسب شهرة أكثر مما تكتسبه الشخصيات التاريخية أو الواقعية . إن شخصيات ديستويفسكى وتولستوى وبلزاك وشيكسبير لها من الشهرة والوجود مايفوق الكثير من الشخصيات الحقيقية .

وكان هذا الدور للشخصية يعكس تركيبية المجتمع البورجوازى فى أوروبا ؛ فهو مجتمع يقوم على الصراع والغلبة . وينتهى الصراع فى نهاية الأمر إلى بروز إحدى الشخصيات التى تمثل دور البطولة ، وتكون محور ارتكاز، تدور حولها بقية الشخصيات .

وتغير هذا الموقف مع التغيرات السياسية ، ومع التقليل من البطولة الفردية ، والتهوين من الضغوط الاجتماعية ، والتقاليد الموروثة ، وإفساح الطريق للإنسان لكى يعبر عن ذاته ، ويصنع نفسه .

ومن هنا ، أصدر كلود أولبير مسرحية ، تحت عنوان «موت الشخصية» [(١)] ، اعتبرت نقطة تحول ، لأنها قامت على مفترق طرق بين الشخصية بالمعنى البلزاكى ، دين الشخصية بمعناها الجديد .

ومن هنا ، تعمد الفنان أن يشوه معالم الشخصية ، وأن يجردها حتى من الاسم . «فجيد Gide ابتعد عن اسم الأسرة بشخصياته حتى لايضعهم فى عالم شبيه بعالم القارئ . وبطل كافكا سمى بالحرف الأول K ، والذى ربما يرمز إلى كافكا نفسه . وجويس استخدم أيضا بعض الحروف مثل H.C.E . وفولكنر فى روايته الصخب والعنف ، كان يستخدم الاسم الواحد لشخصيتين مختلفتين ، فكان يطلق اسم كونتين على الخال وبنت أخته ، ويطلق اسم كادى على الأم والبنت معًا . وكان الاسم ينتقل من شخصية إلى أخرى أمام عين

---

(١) Surfiction , P. 1012.

القارئ ، مثل قطعة السكر أمام أنف الكلب . إن القارئ ، بذلك ، يظل دائما فى حالة استنفار، وبدلا من أن يترك نفسه للأعمدة التقليدية تهديه طريقه ، أو إلى العادة تتملق كسله ، يضطر إلى التعرف على شخصياته دون بطاقة»[1] . وبيكيت غير اسم وشكل بطله فى رواية واحدة[2] .

والشخصية فى إحدى روايات جرييه ترفض أن تكون لها وظيفة محددة . مرة تكون كاتبا ، وثانية رساما ، وثالثة ممثلا ، ورابعة مرابيا ، وخامسة دكتورا ، وسادسة عميلا لإحدى المخابرات . حتى جنسيتها لاتعرفها ، إن كانت فرنسية ، أو هولندية ، أو بريطانية[3] .

إن الهدف هو إخفاء الشخصية ، التى ترفض كل بعد نفسى أو جسدى يقربها إلى القارئ ؛ فلا اسم ، ولاوظيفة ، ولا انتماء . إن شخصيات سارتر غير شرعية ، وشخصيات ديورا تميل إلى الضديات ، وشخصيات ساروت غير حقيقية .

ومن ثم ، نفر الأديب المبدع من علم النفس التحليلى ، الذى يتبطن داخل الشخصية ، ويقدم أبعادها النفسية . وقد رفض المبدع كل « تكنيك » فنى ، يقوم على هذا التحليل النفسى ، وفضل علم النفس الوصفى Descriptive Psychology ، تأثرا بآراء هو سرل وسارتر حول الاهتمام بالظاهريات .

إن الشخصية الجديدة صورة « للغريب » ، الذى لايستجيب للمتغيرات الاجتماعية ، مثل روكانتان عند سارتر ، وميرسول عند كامى ؛ فكلاهما إنسان متوحد لاطموح ، ولاقيم متعالية .

وكذلك الشخصية عند « جرييه » ، دائما فى حالة بحث ، وهو بحث يخلق بنفسه دلالات نفسه : « هل للواقع معنى؟ لايستطيع الفنان الآن أن يجيب عن هذا ، وكل مايستطيعه بعد أن يفرغ من عمله ، أن يدعى أن العالم قد أصبح له معنى . إننا لانستطيع أن نؤمن بالنظام المتعالى ، الذى كان يفرضه القرن التاسع عشر؛ فنحن نؤمن بالإنسان الذى يستطيع أن يمنح العالم دلالته ، ومن خلال الأشكال التى يخلقها . إن البطل الجديد أكثر فردية من بطل بلزاك . فالمؤلف فى الرواية التقليدية ، حاضر فى كل شىء ، وعالم بكل شىء إنه يعلم ماضى الشخصية وحاضرها ومستقبلها ، ويعرف بواعثها الشخصية ، ويستطيع أن يتنبأ بردود أفعالها . إنه باختصار إله يحرك شخوص رواياته . والعكس تماما فى الرواية

(١) Towards a New Novel, P.58.
(٢) Surfi ction, P. 106.
(٣) Towards a New Novel, P.140.

الجديدة، فالإنسان، وليس المؤلف، هو الذى يرى ويحس ويتخيل، إنسان محدود فى زمان ومكان، وله عواطف وانفعالات خاصة، إنسان مثل كل إنسان، والرواية لاتقدم شيئا سوى تجربة هذا الإنسان»[1].

وتؤكد ساروت هذه المعانى. فتجربة الشخصية تتحول إلى مغامرة خاصة، وهى نقطة انطلاق للمؤلف والقارئ معًا، يمارسان تجربتيهما الخاصتين. «إن الشخصية هجرت المعنى البلزاكى، الذى كانت تحاول فيه أن تقبض على الحقيقة. إن هذا المعنى يفترض فى القارئ حالة كسل وخوف من الجديد، إن القارئ اليوم يعرف أن الشخصية ليست سوى بطاقة، يستخدمها لتصنيف مشاعره الخاصة. هو قارئ ناضج، عرف جيمس جويس وبروست وفرويد، وأدرك المعانى الدقيقة، التى تميز بين شخصية وأخرى، وتعطى لكل شخصية مسارها الخاص. إن الشخصية ذات وجود احتياطى ومحدود، مجرد وجود اقتطع من النسيج العام، الذى يضمنا جميعا. لقد أمسك داخل الشبكة، أى داخل الكون العام. والقارئ مثل الجراح الذى يركز على نقطة صغيرة، وينسى بقية أجزاء الجسم. إنه يركز على حالته النفسية الجديدة، وينسى بقية الحقائق العامة، ومنذ أن ألحت المدرسة الموضوعية، على أنه لاجدوى من محاكاة الحياة، أو إعادة خلقها، لأنها تحتوى على تعقيدات كثيرة، منذ ذلك الحين فضل القارئ أن يحصر طاقته، فى الافتراضات التى تبحث عن الحقيقة، وأن يستخدم وسائله الخاصة، لكى ينتزع الأسرار من المغاليق التى أمامه، لقد بدأ يشك فى المؤلف، وفيما إذا كانت مقترحاته تستطيع أن تجعله يدرك الموضوع. إن الشخصية بدأت عصر الشك، رافضة كل الحلول الجاهزة»[2].

النصية

- ١٠ -

ويأتى النقد فى العالم الغربى فيبارك هذا الوضع، ويعلن «موت المؤلف». إنه لايأتى من فراغ، فهو امتداد لفلسفة تضرب فى بنية الحضارة الأوروبية. وهو يستخلص أحكامه من نماذج أدبية، عند جيمس وبروست وجرييه وساروت. لقد حرصت فى الفقرة السابقة أن أكثر من أقوال الأدباء، وأن أشير إلى أعلام الرواية، لكى يدرك القارئ أن أحكام النقاد فى العالم الغربى، إنما تتأسس على فلسفة ونماذج، ليست مستوردة من باب المباهاة، والتلاعب اللفظى.

---

(١) Towards a New Novel, P.140.

(٢) The Age of Suspicion, P.87.

إن جرييه فى النص السابق، حين يشبه المؤلف بإله، إنما يريد أن يشير إلى مقولةنيتشة، وهى مقولة تعبر عن لحظة تاريخية قديمة، وعن حالة تاريخية جديدة.

وساروت، حين تتحدث فى النص السابق، عن القارئ الذى يخلق الشخصية من جديد، ولايتعامل مع شخصية جاهزة تفرض عليه الموقف، إنها بذلك تشير إلى قارئ معين، أو على حد تعبيرها إلى قارئ ناضج، عرف جيمس وبروست، وفهم الفرق بين الواقعية التى تحاكى الواقع، والموضوعية التى تتحدث عن واقعها الخاص، الذى يقتطعه من السياق العام.

إن موت الشخصية، يعنى اختفاء القيمة فى الأدب. ويأتى النقد عقب ذلك، فيقعد لهذا المعنى، ويطرح مقولة «موت المؤلف»، ويعنى بها اختفاء كل القيم التاريخية، أو الاجتماعية، أو النفسية، أو حتى «الفنية».

وأقول حتى «الفنية» لأشير بذلك إلى جماعة «الفن للفن» art for art sake، التى ظهرت فى القرن التاسع عشر، وهى جماعة تحارب الخطابة والمباشرة والعظة فى الأدب، ولكنها تحتفى بالقيمة الفنية، التى تجعل من الأدب رسالة، تطهر القارئ، وتخفف من نوازعه الشريرة.

إن موت المؤلف يعنى انتهاء عالم الميتافيزيقيات، أى ماوراء النص، وطرح النص كعالم مستقل بنفسه، لايعتمد على شيء خارجه.

وتكتب سوزان سونتاج Susan Sontag كتابا، تحت عنوان «منع التأويل» Against Interpretation تهاجم فيه فكرة القيمة فى الأدب تحت أى مسمى، وتنظر إلى النص كشيء قائم بنفسه لايحتاج إلى تأويل من خارجه.

إن التأويل هو لعنة الثقافة على الأدب، كما تقول سونتاج، فهو ينتهك النص ويحوله إلى مقالة.

إن التأويل نشأ قديما، بعد أن فقدت الأسطورة معناها. وأراد العلم أن يمنحها معنى جديدا فأولها. إنه لم يستطع أن يلغى النص، فقد كان فى القديم نصا مقدسا، فحوره إلى معان أخر.

أما التأويل فى العصر الحديث فهو أشد لعنة، إنه لم يحترم النص، ولم يبق على قداسته، بل انتهكه وفرض عليه معانى عقلية بعيدة عنه. إن ماركس يؤول النص لأغراض اجتماعية وصراعات طبقية، وإن فرويد يؤول النص من أجل تحليلات نفسية، وكل منهما يبتعد عن النص ليتحدث عما وراءه.

وتضرب سونتاج مثالا على لعنة التأويل من أعمال كـافكا. فقد تعرض لعدة تأويلات، كل منها تضعه فى جانب قد يختلف عن الآخر، ويُظهر كافكا بمظهر غريب.

فعلماء الاجتماع يرون فى كافكا صورة للإحبـاط فى عصر البيروقراطية التى تسلب الذات حرمتها. وعلماء النفس يرون فى أعماله عقدة بسبب الأب أو بسبب العجز الجنسى. وعلماء الدين يرون فى رواية «القضية» صورة للعدالة الإلهية التى تتدخل فى الوقت المناسب. ويرون فى رواية «القلعة» محاولة للحصول على إذن لدخول السماء من جديد.

-١١-

إن اختفاء القيمة فى العمل الأدبـى، يفسح الطريق للاحتفاء بـالنص كما هو، أى كعالم مكتف بذاته؛ قيمته فيه، وليست فيما يشير إليه من تلميحات خارجية.

وسونتـاج فى كتابها السـابق تستخـدم مصطلح "Trensparence" وتعنى به معـاملة النص من الخارج، ودون الغوص فى الأعماق.

والتركيز على النص كبنيـة أو نسيج، لم يأت عند نقـاد الحداثة فى الغرب من فـراغ، بل سبقته أعمال أدبيـة، تخلصت مـن الشخصية بمعناهـا البلزاكـى، وحلت محلهـا شخصية أخرى، شفافة Transparen ce لاتشير إلى شىء خـارج عالمها، ومـرنة كلدائن الـزجاج المحمَّى، تستنفر القارئ ليشكلها كما يريد، وفى الآن نفسه.

وحين أقول «فى الآن نفسـه» فإن هـذا يعنى أنها لاتخضـع لقوالـب قد أعـدت فى لحظة سابقة، بل هـى تتهيأ للقالب الذى يصنعه القارئ. وهنـا يتضخم دور القارئ، ويتحول إلى منتـج وليـس إلى مستهلـك، كما سنذكـر حينما نصـل إلى النتيجـة الأخيرة تحت عنـوان «مشاركة القارئ».

وتضرب سونتاج أمثلة لهذا النوع من الأدب الأملس من واقع روايات ساروت.

إن رواية Marlereau هى عن شاب لايحمـل أسما، يعيش مع خاله وخالتـه، ومع آخر يسمى Martereau. إن الشاب مشغـول بعملية بحث حـول الظروف Surrouned التى تحيط بـه وبتلك المجموعـة التى يرتبـط بها لأسباب لايعرفهـا. والرواية تخلـو من الحدث، سوى حدث وحيد، وهو مشروع الخال بأن يشترى له بيتنافى الريف. ويخيل للقارئ فى أول الأمر أن مارتيريو قد خدع الخال فى هذا المشروع، ولكنه يكتشف فى نهاية الأمر أن هذه مجرد شكوك لاتستنـد على أساس. إن شخصيات الـرواية لايرتكبـون حدثا على الإطـلاق. هم يتحركـون ويخفقون، ويـرتجفون، وبـدافع مـن التفصيلات التـافهة، التـى تمتلئ بها الحياة اليومية.

ويلتمس كولر Culler أمثلتـه لهذا النوع مـن الأدب الأملس ، والـذى يخلو، على حـد تعبيره ، من القصدية indetermented Meaning يلتمسه فى روايات فلوبير Flaubert فهى تخلو من الحقائق الثابتة ، وتختلف اختلافا جذريا عن روايات بلزاك ، فيقول ، «لا توجد عند فلوبير فقرات كثيرة لاتخضع للغرض الموضوعى ، ولاتجدى معها العمليات التفسيرية»(١). ثم يورد مجموعة من هذه الفقرات اللغويـة ، التى تخلو من المعنى ، حتى المعانى التى يشير إليها فلوبير فى بعـض الأحيان ، كأن يوردها بطريقـة عارضة وعشوائية ، وبصيغـة المحاكاة الساخرة للعمليات التفسيرية فى روايات بلزاك .

ويمكـن أن نضيف إلى ذلـك مـاسبق أن ذكـرتـه عـن رواية « المحـاوات» لألان روب جرييه ، والتى صدرت سنة ١٩٥٣م(٢) .

فالرواية ، على المستوى الظاهرى ، تقليد ساخر لقصة « أوديب» . هى عن شاب يدعى « دلاس» أرسلته الحكـومة كمبعوث للتحقيـق فى جريمة قتـل ، وتنتهى الروايـة وقد اعترف الشاب بالجريمة ، وبأن القتيل هو أبوه .

وتتناثـر فى الروايـة إشارات إلى أوديـب ، وإلى الألغاز التـى يطرحهـا أبو الهول ، وهنـاك صلات بين مدينة طيبة ومنزل الضحية .

وقد تعرضت هذه الرواية لتفسيرات كثيرة ، نفسية وتاريخية وعقائدية ورمزية ، ووجد فيها البعض ظلالا لجيمس جويس فى روايته « يوليوس» ، وظلالا لسارتر فى روايته «الغثيان»(٣) .

ولكن كل ذلك فهم قـاصر للرواية ، وتمزيق لعالم جرييه ، وهو عـالم يتميز بالتحولات ، والتمزقات ، وإنهاك التسلسل التاريخى ، واستخدام الـوصف فى ذاته دون دلالة . « إن هذه الإشارات إلى القصص القديمـة ، تختلط بإشارات إلى الرواية البوليسية ، فتعطـى جوا مرعبا لمأساة قـدرية ، دون أن تحمـل مغزى خلقيـا ، أو تضمينا فلسفيـا ، مما نجـده فى الأسطورة القديمة . إن جـرييه يستخدم أسطورة أوديب كـإطار فقط ، يصبح مـن العبث أن تستنتج منه مفهوما عن القدر أو غيره»(٤) .

والوصف عند جـرييه يأخذ مفهوما مغـايرا للوصف عند سارتـر. فليس هناك صلة بين وصف دلاس لقطعة الطماطم ، ووصـف روكانتان لجذع الشجرة . فسارتر، لايـزال حريصا على الـرمـز وعلى التضمينات الثقـافيـة ، أمـا جرييـه فهـو يهتـم للـوصف بـذاتـه دون أى

---

(١) literatwre against itself, p. 158.

(٢) انظر : « لقطات» (المقدمة) ص ٥٤ .

(٣) Alain Robbe- Grillet P.16.

(٤) The French Nem Novel, P. 120.

تضمينات . إن موضوعه قائم هناك يتحدى، ويرفض أى معنى يعطيه له الإنسان .
«وجرييه نفسه كان واعيا بهذا الفرق المنهجى، حين تحدث عن أخطار النظر، فهو قد يجلب الشىء إلى المقدمة، ولايعيده إلى مكانه من جديد، كما فى رواية الغثيان، فيستأثر بالأهمية. وكان روكانتان يحس بذلك حين يمس مقبض الباب أو حين تقع عينه على قطعة حجر. أما النظر فى الرواية الجديدة، فيقتصر على وصف الأبعاد، ويقف عند مد الخطوط، ويدع كل شىء فى مكانه»[1] .

وكان حلم فلوبير هو « بناء شىء من لاشىء. يقف وحده دون الاستناد إلى شىء » كما ذكر « كولر» فى كتابه عن فلوبير.

وجرييه أيضا يطمح إلى أن يتحول الأدب إلى بناء منه فيه ، لاتعتمد قيمته على الإحالة إلى شىء خارجه .

وهنا، تأخذ قضية الالتزام عند جرييه مفهوما جديدا، إنها وعى من المؤلف بمشكلات لغته، ومحاولته للتغلب على هذه المشكلات . إن الالتزام الوحيد هو بالأدب. لايوجد شىء آخر. قبلى أو خارجى. وسواء كان سياسيا أو اجتماعيا أو نفسيا. كل شىء يأتى من داخل الأدب، لاشىء فوقه ، لايقين، وليس لدى الكاتب مايقوله، ولكن لديه طريقة للقول، هى مشروعه ، وهى عمله، وهى التى قد أصبحت مضمونه.

وهنا يمكن أن تحل إشكالية المضمون والشكل كما يرى جرييه، وهى ثنائية حدثت فى عهد الرأسمالية التى تؤمن بالحقائق الثابتة، وفى المعسكر الشرقى الذى يوجه الأدب لخدمة المادة والمصنع. وحين سئل أحد الروس عن الشكلية، أشار ساخرًا إلى الحمار الوحشى، وقال : هذه هى الشكلية» . وتلك سخرية لامبرر لها، وتدل على سوء فهم. فالحمار الوحشى شىء قائم بذاته. إنه موجود وكفى. وكذلك العمل الفنى هو شكل حى قائم بذاته، لايحتاج إلى تعليل. إنه كالحمار الوحشى لايحتاج إلى انشطار، وإلا فقد وجوده.

إن العمل الفنى إنما يقاس بشكله فيما يؤكد جرييه. فلو لجأت إلى رواية « الغريب»، وحولتها من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، لفسدت الرواية، واختفى عالم كامى. إن الفن ليس ورقة مذهبة تلف بها قطعة بسكويت، إن المقولة القديمة: « فلان لديه شىء يقوله، وقد قاله بطريقة جيدة»، هى مقولة خاطئة، وأفضل منها أن تقول : « كيف قال ذلك؟» .

إن هدف جرييه أن يؤسس روايته على السطح. فالأشياء فى أماكنها، والناس فى أماكنهم هو موضوع روايته. إنها عبارة عن تجربة الإنسان المباشرة مع ماحوله، دون أن يتستر خلف الطرق التحليلية أو الميتافيزيقية أو النفسية. إن الرواية، فى ظنه، لم تعد وحيا

---

(1) Towards a New Novel, P. 120.

سماويـا ، بل هـى مرتبطـة بالأرض ، ولم نعـد ننظر إلى العـالم بعين الكاهـن أو العالم ، بـل أصبحنا ننظر بعين الرجل الذى يمشى فى مدينتـه ، لايهتم بأى شىء آخر، عدا المنظر الذى أمامه .

حرصـت على إبراز كثير مـن المسائل التطبيقية ، لشرح فكـرة العمل الأدبـى كنسيج ، وهى فكرة تتخذ عناوين من كاتب إلى كاتب ، ولكن الجميع يتفقون على معاملة النص كما هو (it is)، أى كوجود منه فيه ، وليس كوسيلة إلى أهداف خارجية .

وهذه الفكرة قد استنتجها النقد الغربى ، كما رأينـا ، من تطبيقات عديدة ، تمتد لتشمل ساروت ، وفلوبير، وجـرييه ، وكامى ، وسـارتر، وغيرهـم، وهى تطبيقـات مثيرة للجدل ، الذى ينبه للفروق الدقيقة بين كل عمل وعمل ، وكاتب وكاتب ، ومذهب ومذهـب ، كهذا الفرق فى الوصف بين رواية « الممحاوات» ورواية « الغثيان» .

ـ ١٢ ـ

إن التركيز على الشكل يعتبر أمرا لافتا للنظر فى مسيرة النقد الغـربى ، لأنه نقد يركز على المضمون بالدرجة الأولى .

ولست أسوق هذا الحكـم العام تخمينا من عندى ، ولا ادعاء بـأننى أحيط بمسيرة النقد الغربى فى سيـاقها التاريخى العام . ولكنـه حكم أستنتجه من واقـع اعترافات الحداثيين فى العالم الغـربى ، الذيـن يرون فى فكرة الحداثـة ثورة ، تفصل بين مـرحلتين تاريخيتين ، أو كما يطلقون عليها ، نقلة جذرية break through تقع فى مفترق طريق ، يفصـل بين عهد يركز على المضمون ، وآخر يركز على الشكل .

سونتاج مثلا فى كتـابها السابق ، (P. 3) ، ترى أن نظرية المحـاكاة التى سيطرت على الفكر الإغريقى ، وانتقلـت إلى الفكر الأوروبى هى المسئولة عـن توجيه الأنظار إلى الاهتمام بالمضمون على حساب الشكـل . وعلى الرغم من أن هذه النظرية لقيـت المراجعة من بعض النقاد فى العصر الحديث ، ممن كانوا يرون أن الفن ليس محاكاة ولكنه تعبير ذاتى ، على الرغم من ذلك فقـد ظلت هذه النظرية تفـرض سطوتها ، وظل الاهتمام بالمحتوى يفـرض سطوته أيضا ، وخاصة عند من يعنون بالإجابة عن سؤال ماذا يقول المؤلف .

ومن هنا ، فإن سـونتاج ترى (P.12) أن مصطلحات النقـد القديم مستمدة مـن فكرة المحاكـاة ، وبفكرة المكـان Spotial عنـد الإغـريـق ، وهذا هـو السبـب فى أننـا نملـك مصطلحات حول الفنـون المحددة بالمكان ، أكثـر من المصطلحات حول الفنـون المحددة بالزمان .

وهى تدعو إلى لغة جديدة للنقد تتحرر من المكان والمحاكاة، وتتوجه إلى مخاطبة الحواس دون الغوص فى الأعماق، لغة لاتركز على المضمون، ولاتخضع للمحتوى الثقافى، لغة تخاطب الحواس وتدربها على الاستمتاع المباشر بالنص، فتقول (P. 13) .

« إن أول شىء نحتاج إليه هو أن نركز على الشكل . لأن التركيز على المضمون يثير الرغبة فى التفسير. ومن هنا، فنحن نحتاج إلى قاموس لغوى يركز على الشكل، ويصف أكثر مما يحكم . . . إن حواسنا مرتبطة كثيرا بالثقافة، والنتيجة خسارة فادحة للتجربة، التى تصافح فيها الحواس الأشياء وجها لوجه . إن الحياة المعاصرة تسىء إلى قدراتنا الحسية . والواجب أن نسترد منذ الآن حواسنا (وعلى النقد أن يساعدنا فى ذلك)، يجب أن نتعلم كيف نرى أكثر، ونسمع أكثر، ونحس أكثر. إن واجبنا لن يكون فى أن نقبض على المحتوى ونستخلصه من الشىء، بل فى أن ننظر إلى الأشياء كما هى قائمة . واجبنا ألا نركز على المحتوى، حتى لايصرفنا عن رؤية الشىء فى حد ذاته . إن لغة النقد المعاصر ينبغى أن ترينا كيف يكون ماهو كائن، بدلا من أن تهتم بالكشف عما يعنيه هذا الكائن . نحن نحتاج إلى « حسية» الفن ، أكثر مما نحتاج إلى تفسيره» .

فالتركيز على الشكل ، إذن، هو فكرة لافته للنظر، وتستحق التحليل فى مسيرة الحضارة الغربية، التى صرفت جل اهتمامها إلى التركيز على المضمون والمحاكاة والمكان .

ومن هنا ، نجد الغربيين يحتفون كثيرا بتلك الحركات التى تركز على الشكل ، من أمثال الفن للفن، والشكلية الروسية ، والنقاد الجدد، والحداثة، ومابعد الحداثة، والبنائية، والأسلوبية، وغير ذلك من حركات مشابهة، تهتم بها كتب النقد، ويعتبرونها فتحا جديدا فى مسيرة الحركة الأدبية .

مشاركة القارئ

-١٣-

إن التركيز على العمل الأدبى كمادة غفل تقدم لقارئ ، لكى يخط عليها مشروعه، يفتح الطريق نحو النتيجة الأخيرة فى المقولة الثلاثية، التى يؤدى بعضها إلى بعض (موت المؤلف ← إحياء النص ← مشاركة القارئ) .

إن مشاركة القارئ مقياس نقدى حديث، يختلف عن المقياس التقليدى، الذى يتحدث عن استجابة القارئ، أو اندماجه فى العمل الفنى .

وسواء كان المقياس يعنى مشاركة القارئ أو استجابته ، فإنه فى كلتا الحالتين منتزع من أعمال أدبية سابقة ، تفرضها لحظتها التاريخية المعقدة ، ويأتى النقد بعد ذلك كله فيستخلص قضاياه بصورة مبررة ، وتعتمد على تطبيقات أدبية .

فقد كان العمل الأدبى الكلاسيكى يقدم جاهزا ، تبدو عليه بصمات المؤلف صاحب الحق ، الذى يحاول أن يعرض أفكاره مسلسلة ، وأن يقنع القارئ بهذه الأفكار ، ويلجأ إلى عناصر الخداع المختلفة والتى يسميها الحيل الفنية ، التى تهدف إلى « دمج » القارئ فى الجو العام ، وتحويله إلى متلق يحسن الدرس تماما .

ثم برزت أعماله مخالفة تهدف إلى مشاركة القارئ . وبث الوعى داخله ، وتغيرت أساليبها الفنية . فلم تعد تعتمد على رسم الموقف الخادع الذى يدفع إلى الاستنامة والتلقى ، وتوقع الانتقال من السبب إلى المسبب ، أو من الشبيه إلى شبيهه .

وأخذت هذه الأعمال الطليعية تبث فى طريق القارئ ألغاما كثيرة ، تجعله يسير فى طريقه وهو دائم التنبه ، يحاول أن يتبين موضع قدميه ، وأن يكتشف الألغام ، وأن يكتشف طرقه الخاصةللإفلات من شراكها .

قد يقطع المؤلف السرد ، وقد يستطرد إلى موضع آخر ، وقد ينتقل انتقالا عشوائيا ، وقد يظهر غير مايبطن ، وقد يخلط الحقيقة بالخيال ، والتقرير بالتصوير . وقد يقدم جملا متقطعة ، أو أماكن بيضاء ، أو نقطا ، أو علامات تعجب . ولكنه ، فى كل ذلك وغيره ، يحاول أن يقاوم فكرة « التوقع » عند القارئ ، والانتقال من السبب إلى المسبب ، أو من النظير إلى نظيره .

إن المجموعة القصصية « لقطات» Snapshots لآلان روب جرييه ، يمكن أن تقدم لنا صورة لهذا النوع من الأدب ، الذى يعرض نفسه أمام القارئ ، ويغريه لكى يشكله من جديد .

لقد قلت عن هذه المجموعة بالحرف الواحد مايلى :

« تقدم لنا هذه القصص العالم ، وكأنه فى بداية تكوينه : طبيعة ، وأرض بكر ، وبرك ، ومستنقعات ، وغابات ، وحياة لم تمتد إليها يد إنسان ، كل المفاهيم ، وكل الإنجازات ، وكل الصناعات قد سقطت ، وعادت الحياة إلى بدء التكوين ، تستحث الإنسان على معرفة الأسماء ، وكأننا إزاء آدم من جديد ، يبحث ، ويستكشف ، ويعطى المسميات رموزها .

قصة « الطريق الخاطئ » وصف لمنطقة طبيعية بكر ، أمطار ، ونباتات ، وظلال . كل شيء يغرى بالاكتشاف . وفجأة يظهر إنسان ، وكأنه يأتى إلى الدنيا أول مرة ، يتقى أشعة

الشمس، يفحص المكان، يكتشف أنه أخطأ الطريق، فيعود إلى الغابة من جديد.

وقصة «طريق العودة» وصف لصخور، وبرك، وطحالب، ومزالق، وأحجار. إنهم ثلاثة يودون العودة إلى الجزيرة فلا يستطيعون، لاتواصل بينهم، يلقى أحدهم بالجملة سريعة، إنه لايسأل ولاينتظر الجواب، ولايدور بينهم حوار. إنها مجرد جمل، تنبئ عن عالم مستقل، أكثر مما تدعو إلى الاتصال. كل جملة جزيرة قائمة بنفسها. يظهر لهم شخص على قارب، يركبون معه، يكتشفون أنه أصم يجدف بهم فى الطريق الخاطئ.

ماذا يعنى عنوان «الطريق الخاطئ»، هل يعنى حكما تقويميا من المؤلف؟ وهل تمثل الجزيرة هدفا مقصودا؟ وهل يرمز الرجل الأصم إلى فقدان التواصل، أو جحيم الآخر؟

أسئلة ليس من السهل الإجابة عنها، لأن جرييه نظريا يرفض أية تضمينات لقصصه. إنه يقدمها كعالم مستقل قائم بنفسه»(١).

وأخذ النقد يساير هذه الأعمال الأدبية، ويقنن لطريقتها الجديدة، التى تدفع القارئ إلى اكتشاف المجهول، وبناء مشروعه الخاص، الذى قد يختلف عن مشروع غيره، بل قد يختلف عن مشروع المؤلف نفسه، لأن مبدأ موت المؤلف قد أفسح الطريق أمام اجتهادات أخرى.

يذكر «فيش» أن النقد الفعال «هو الذى يخلصنى من فكرة أن أكون على صواب، ويتطلب منى فقط أن أكون مهتما interesting»(٢). وهو يعنى بذلك أن النقد القديم الذى يتطلب معنى تفسيريا، يحتمل الصدق أو الكذب قد انتهى دوره. لم يعد الناقد مهتما بالبحث عن معنى جاهز، ولكن يكفيه أن يثير اهتمام القارئ، ويدفعه إلى البحث عن «إستراتيجيته» الخاصة. وقد تختلف هذه الإستراتيجية عن نية المؤلف، وقد تتعدد الإستراتيجيات، فالأمر متروك لنا بأن نختار مايثيرنا من بين هذه الإستراتيجيات.

ويؤكد «كولر» هذه الفكرة، ويرى أن السؤال عما يحمله الأدب من دلالات سؤال قد انتهى دوره، ولم يعد مبررا منذ أن فقدت نظرية «المحاكاة» سيطرتها على العقل الغربى. وحلت محلها نظرية «اللاتمثيل» التى نمت على يد الشكليين. وبدلا من الرواية التى تقوم على المحاكاة، أصبحت هناك الرواية، التى تقدم بناء Structure، يحتوى على مستويات عديدة، وتدفع القارئ إلى أن يتبنى مستواه الخاص.

---

(١) لقطات: ص ٦٣ (المقدمة).

(٢) The Novel Today, P.48.

وأصبح النقـد الجديد يضخـم من دور القـارئ، ويجعله لايقـل أهمية عـن دور المؤلف نفسه، لأن القـارئ يصنع عـالمه بنفسه، ويتحـول إلى مشارك ينطلـق من مـوقع المسئـولية والمشاركة فى صنع العوالم الفنية. إنه لايكتفى بـدور المتلقى، فلا يترك نفسه لكى تندمج فى عالم المؤلف، وفى خدر لذيذ.

- ١٤ -

ولكن فكرة «مشاركة القارئ» توغل إلى أبعد حد، فيتحول العمل الفنى إلى معميات، بحجة أن القـارئ هو المسئـول وحده عـن كشف هـذه المعميات. أمـا المؤلف، فـلا يقدم شيئا، بل هو يضلل القارئ بعيدا عن نيته.

قد نتفهم فكرة مـوت المؤلف، على أساس إلغاء المفاهيم الاجتماعيـة والنفسية، وكل ما هـو داخل تحت كلمـة «القيمة»، وهـى فكرة ليسـت مرادة فى حـد ذاتها، بل لأنها تفتـح الطريق لعالم النص كوجود مستقل.

إن النص له وجود، وإلا فقد مبرره، وهو وجود يقدم كاقتراح متواضع من المؤلف، أى كلبنة أولى، تقدم أرضية ينطلق منها المؤلف والقـارئ معاً. وللقارئ أن يقبل هذا الوجود، وله أن يرفضه. فحريته متاحة، شريطة ألا تؤدى هذه الحرية إلى إلغاء النص كوجود.

وهذا ماحدث فعلا فى بعض الأعمال الفنية، التى انـدفعت مع فكرة مشاركة القارئ إلى أقصى الحدود، حتى تحولت حريته إلى فوضى.

ويمكن أن نضرب مثالا على ذلك بما يسميه «لودج» «بالنهاية الخادعة False ending»[١]، والتى لاتساهم فى كشف المعميات كما هو الحال فى النهاية المقفولة close، أو تشير إلى طريق من عدة طرق كما هو الحال فى النهاية المفتوحة open، بل إنها تعمى القارئ وتبعده عن وجود العمل الفنى كنص مقترح.

فالكاتـب «سبارك» Murial Spark فى روايتـه «لا إزعـاج» Not to Disturb (عام ١٩٧١م)، يحاكى الرواية البوليسية بطريقة ساخرة (mock). إن الصحافة تتحرك من أجل جريمة قتل، والإعلام يستعـد، والتقارير تعقد، فى الوقت الذى نجد فيـه الزوج والزوجة وعشيقها، لايزالـون يتناقشون فى حجرة المكتـب. وفى النهاية، يكتشف الخادم أن سـادته لايـزالـون يعيشـون فى عصر الغيبيـات، فيعـدم اثنين منهـم لأنهما غير منـاسبين لأحـداث القصة، والطبيعة فى الخارج تهدر بصواعقها الناقمة.

---

(١) The Modes of Modern Writings, P.226.

وفاولز John Fouwes فى روايته «عشيقة الضابط الفرنسى» The French Lieute-nonts Woman (عام ١٩٦٩م)، يقدم لنا نهايات عدة، ويطلب منا أن نختار واحدة.

وبارث Iohn Barth، يثير سلسلة من النهايات فى روايته «ضياع فى مدينة الملاهى» Lost in the Funhouse (عام ١٩٦٨م). ثم يختار واحدة من النهايات، تبدو سخيفة وغير معقولة، بل إنه فى روايته «العنوان» Title لايحاول أن يبتكر أية نهاية على الإطلاق. «إنها توشك أن تنتهى. دع الحل يأتى بلا توقع، بلا ألم إن كان ممكنا، سريعا على الأقل، ولكنه حاسم. دعه يأتى الآن، الآن».

أما بروتيجان، فإن الفصل قبل الأخير فى روايته «صيد السمك فى أمريكا»، يضعه تحت عنوان «مدخل لفصل المايونيز»، ويقول عنه: «إنه يعبر عن حاجة ملحة لكى يكتب كتابا ينتهى بالكلمة مايونيز Mayonnaise». وفعلا أنجز هذا الفصل تلك الرغبة. ولكن المؤلف يضيف فصلا أخيرا، عبارة عن نسخة طبق الأصل من خطاب «من الأم ونانسى إلى فلورانس وهارف». وهذا الخطاب ينتهى بملاحظة: «نأسف، فقد نسيت أن أعطيك Mayonaise (هكذا بخطأ هجائى)». إن الفصل قبل الأخير قد حقق حاجة المؤلف، ولم يكن فى حقيقة أمره سوى طريقة تعسفية لكى ينهى الفصل بهذه الكلمة. أما الفصل الأخير (الخطاب) فلا صلة له على الإطلاق بأحداث الرواية. حقا، إن الملاحظة تخطئ فى حروف الكلمة، ولكن المؤلف كان قد نقلها من نسخة طبق الأصل.

-١٥-

إن المقولة الثلاثية تكاد تلخص آراء الحداثيين. التى يتداخل بعضها فى بعض. وهى مقولة تبدأ من موت المؤلف (كمرسل)، لتنتهى إلى مشاركة القارئ (كمرسل إليه)، عبر وسيط مشترك وهو النص (كوسيلة).

وارتبطت هذه المقولة فى مجتمعها الغربى بظروف تاريخية، وعوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية. وقد أفاضت كتب النقد الغربية فى الكشف عن هذه الظروف، حين تحدثت عن الرواية الامريكية، أو عن الرواية الجديدة فى فرنسا، أو عن الحداثة، ومابعد الحداثة، وغير ذلك من ظواهر أدبية وفكرية، لم تأت طارئة كالنبات الشيطانى، بل جاءت نتيجة عوامل كثيرة، تفاعلت عبر ظروف زمنية، فانتجت تلك الظواهر.

والباحثون قد يختلفون فى كمية هذه الظروف، ولكنهم جميعا يتفقون على أنها تعود فى مجملها إلى بنية المجتمع الغربى، وترتبط برؤيتة الفلسفية، وحركته الاجتماعية والتاريخية.

وقد رأى ريتشارد بالمر Richard Palmer أن الحداثة هي انعكاس للمجتمع التكنولوجي ، وتعبير عن ميله للسيطرة . إن النص يصبح عند الناقد موضوعا ، يقتضي تجربة ذهنية يعمل فيها بمفرده . وخلال الشيء المعطى له . فهو ينتهك النص ، ويمثل شكلا من أشكال الاستبداد ، وانعكاسا لإرادة السيطرة ، التي تبدو عند التكنوقراطيين والشراح العلميين ذوى النظرات المتعصبة ، فضلا عن أنه يعامل النص بمحدودية تفرضها الروح العلمية ، التي تعالج الأشياء بحيادوبرود ، وتوقف الحياة فيها .

وتأثر النقد الجديد بالروح العلمية السائدة شيء ردده كثير من النقاد من أمثال لويس كامبف Louis Kompf وريتشارد بويرية Richard Poirier وجفرى هارتمان Geoffrey Hartman وكذلك كثير من نقاد الوجودية التي رأت فيه انعكاسا للعقلية التكنولوجية التي سادت المجتمعات الغربية ، ورأت فيه تبسيطا للتجربة الإنسانية ، وانعكاسا للثنائية الديكارتية (الموضوع والذات) ، تماما كما فعلت الشكلية الروسية Formalism والبنائية Structure . ثم رأت أن تنظر إلى الأدب كتجربة وليس كموضوع ، تماما كما ننظر إلى الكائن البشرى كإنسان وليس كشيء .

أما إيريس ميردوك Iris Murdoch ، فهي تركز على صورة الإنسان في العالم الغربي ، والتي أدت إلى هذا الاتجاه الجديد في الأدب والفن ، فإن فلسفة هيوم وراسل والمنطق الوضعي قد جعلته عقلانيا وحرا ، وسيدا لكل ماحوله ، ومسئولا عن كل مايفعله . لاشيء يعلوه ويتجاوزه . وأصبحت لغته أداة لاختياره ، ودالة على مايفضله ، ومؤشرا إلى اتجاهاته العملية ، وذابت حياته الداخلية في أفعاله واختياره وعقائده ، والتي هي نتيجة أفعاله . أما قضاياه الخلفية ، فهي تعود إلى مواقف عملية ، تكونت نتيجة قراراته هو ، وليست من إملاء سلطة خارجية . إن الكلمة التي تتردد هي « هذا حسن » Good ، أو هذا صواب right . وهي كلمة منتزعة من قراراته ، وليست من إملاء سلطة لاهوتية . وصورة الإنسان في فرنسا لاتختلف عنه في إنجلترا . فالذات عند سارتر تبدو حرة ، وقائمة بنفسها Solitary ، فلا يوجد واقع متجاوز . فعلى جانب ، توجد الرغبات والأهواء والعادات الاجتماعية ، وعلى الجانب الآخر ، توجد الإرادة . إن كثيرا من الماركسيين يرون أن فلسفة سارتر تمثل نظرية العالم الحر حول الذات .

إن مثل هذه التعليلات تمثل الخلفية الحضارية لنقد الحداثة ، ويجب أن تؤخذ في الاعتبار ، عند مناقشة هذا النقد . فالأفكار ليست كتلة حديدية يمكن نقلها من بيئة إلى بيئة . إنها نتيجة تفاعل وظروف متداخلة ودون إدراك هذه الخلفية الحضارية ، لايمكن فهم هذا النقد حق الفهم ، لأنها تبدو حينئذ مقتطعة من سياقها العام .

تناقض مصطلح الموضوعية

ـ ١٦ ـ

ولم تقبل أفكـار الحداثة على عـلاتها فى العالم الغربـى ، خاصة بعـد أن تعالـت أصوات تنتقـد مسيرة الحضارة الأوروبيـة ، وتخفـف مـن النزعـة « الفـاوستيـة » المسيطرة على تلـك الحضارة ، وهى نزعـة تضخم من دور العلم على حساب المطالب الأخـرى ، وتوقع فى قدر من الإحساس بالعبث ، دفع الدكتور فـاوست فى النهاية إلى أن يضيق بعلمه ، ويبيع نفسه للشيطان عن أن يسترد ذاته المفقوده .

إن فكرة الطبيعـة الموضوعيـة للأدب ، وتحولـه إلى علم يشبـه علوم الطبيعـة ، تعرضـت لانتقادات كثيرة من مختلف التيارات .

فهى تنتهى عنـد بروس فرانكلين إلى شكلية جافـة ، ويصبح النقد على حد قـوله ، مثل النعامة تخفى رأسها فى الرمال ، وتعجب بالصلات الشكلية بين الذرات .

والـوجوديـة ترى فى هـذه الفكرة امتـدادا للثنائيـة الديكـارتية التـى تفصل بين الـذات والموضوع ، فالقـول بموضوعية النص يشطـر الأديب إلى شطرين : الـذات والنص ، وهذه الثنائية عند ديكارت هى التى أفسدت تقاليد الفلسفة التجريبية .

وريتشارد بالمار يرى أن فكرة الموضوعية تحول الأدب إلى شىء بارد ، وأن استعارة المناهج الطبيعية لاتصلح لعالم الأدب . فالعلم يقتطع الجزئية من سياقها العام ويوقف الحياة فيها ، والأمر كـذلك مـع فكرة الموضوعيـة فى عالم الأدب تحول النـص إلى شىء بـارد ، وتنسى أن النص فى حقيقته هو صوت إنسـانى يأتى من الماضى ، ولا يمكن اقتطاعـه من سياقه . إن الحوار ، وليس التشريح ، هو الذى يستطيع أن يجعل عالم الأدب يفضى بأسراره .

وجوفرى هارتمان يرى أن هذه الموضوعية ، تجمد اللغة المتغيرة والعصية ، وتحولها إلى إطار ثقافى جـامد . وهو يتفق مـع بالمار ، فى أن هذه الفكـرة تمثل شكلا من أشكـال الاستبداد ، وتعكس رغبة التكنـولوجيين فى السيطرة ، ويؤدى هـذا بالناقد إلى أن يخسر الصلـة الحميمة مع الأشياء فى لغتها الحقيقية .

أما النقاد المسيحيون ، فقد رفضوا هذه الموضوعية ، من منطلق المبدأ المسيحى « الخطيئة الكبرى » Original Sim ، ووجدوهـا عرضا من أعـراض الغرور البشرى ، الذى يشـق ثقة كبيرة فى العنصر الإنسانى ، ولايمكـن الحد من هذا الغرور إلا بالعودة إلى مـا يسميه « هالم » I.E.Hulme بالموقف الدينى ، واستعادة الفردوس المفقود .

وبعـد أن يناقـش « جراف » هـذه الآراء السابقـة ، يرى أن الجميـع يتفقون على أن هـذه

الموضوعية هـى انعكاس للذهنية التكنولوجيـة فى عالم الغرب، مع حاجتها الملحـةلتحويل العالم إلى موضوع . ثم يربط بينها وبين فكرة إليوت « اللاشخصايته». Impersonality فى القصيدة، وهى تؤدى إلى سقوط الحس الإنسانى أمام تحديات العلم والتكنولوجيا[1] .

ـ ١٧ ـ

ويذكر « جـراف» أن مصطلح « الموضوعية»، يختلـف من موقف إلى مـوقف، وأن هذا الاختلاف قد يصل إلى حد التناقض، بما يلقى ظلالا من الغموض على هذا المصطلح .

ففى مقابـل هؤلاء الذين يحولون الأدب إلى مجرد حـامل رسالة ، فإن الموضـوعية تفيد أن الأدب لايرتبط بالمضمون، ولايعتمد على الماهية، وأن قيمته فيه . فهو لا يعنى ولكن يوجد، وهـو لايقرأ كشرح للعـالم الخارجى ، وإنما يقـرأ كبناء معنـاه ملتبس فيـه، لا بما يحيله مـن إشارات إلى العالم الخارجى .

وفى مقابل هؤلاء الذين يجردون الأدب من أيـة قيمة جادة، فإن هذا المصطلح يتحول إلى الضد، وتصبـح الموضوعية مطـابقة لما يسميه « بـروكس» Brooks ـ متبعا آراء إليـوت ـ بحقائق التجربة ، وهى حقائق لاتلتمس إلا فى الواقع الخارجى .

فالموضوعية، إذن، شىء غامض ومتناقض، مرة تقطع صلتها بالعالم الخارجى ، وتحول الأدب إلى عـالم مستقل، وأخـرى تبحـث عن حقـائق فى العـالم الخارجـى ، تعيد لـلأدب احترامه .

ـ ١٨ ـ

ويحاول « جراف» أن يخفف من سطوة « الموضوعيـة» ، فيطرح معها مصطلحا آخر وهو « التجربة» experilmce، وهو مصطلح ينظر إلى الأدب كعملية متحـركة، كحدث درامى ، كتجربة، وغير ذلك من كلمات تحتوى على حركـة، ولا تقل فى الأهمية عن كلمات ساكنة مثل البنائية أو التشريحية أو السياق اللفظى . ومن هنا ، فإن الناقد البنائى بروكس Brooks يتحدث عن الشعر باعتباره تجربة حية، أكثر مما هو تجريد ساكن لهذه التجربة .

إن الأفكار والمصطلحات يجب أن توضع فى صورتها الكلية وفى لحظتها التاريخية، فينظر إلى المصطلح مع ما يماثله أو يخالفه، بـدلا من اقتطاعه مـن السياق العام، وتركيـز الضوء عليه، فيضخم من دوره .

إن التركيز على فكـرة الموضوعيـة وحدهـا، يحيلها إلى سرطـان البحر الـذى يفترس حتى

(١) litcreturc against itsclf, P. 129 .

نفسه . وإن وضع هـذه الفكرة مع توازن لفكرة أخـرى ، وهى التجربة ، يقترب بالنـاقد من الطبيعة الخاصة للأدب ، ويخفف من الاعتراضات التى رأينا نماذج لها فى الفقرة رقم / ١٦ .

إن هذا العصر هـو عصر الأنماط الثقافية ، كما يقـول لودج [١] ، فلا نستطيـع أن نصفه بالعصر الكـلاسيكى ، أو الرومـانتيكى ، أو الواقعـى ، أو حتى عصر الحداثة . فـالمذاهب والأشكال والأنماط تتـداخل فيه وتتعايـش ، وليس من المطلـوب أن يتبنى الناقد كـل هذه المذاهب ، بـل المطلوب حتـى لو تبنى إحـداها ، أن يدرك السيـاق العام ، حتـى لايختلط الشىء ونقيضه .

-١٩-

ذلك هو الإطار الذى يمكن أن نقدم من خلالـه أفكار الحداثة ، وهو إطار يؤخذ ككل فى ظروفه التاريخية والحضارية ، ونتائجه الفكرية والفنية .

فهى أفكـار تضرب إلى بنية الحضارة الأوروبيـة ، وهى حضارة تـرتد إلى جذور إغـريقية وثنية ، تتمرد على صورة الإله فى تراثها ، وتراه يحد من انطلاقة الإنسان ، وتفترض صراعا أو تعارضـا بين الإله والإنسـان ، ولايمكن للإنسـان أن يواصـل مسيرته ، إلا إذا فـك قيوده ، وأعلن موت الإله .

إن فكرة « موت المؤلف» ليسـت هى مجرد جملة تلقى للمباهاة ، ولكنهـا جملة تجر وراءها تداعيات فلسفية ، وتـرتد إلى جذور الحادية ، وتؤدى فى النهايـة إلى اختفاء القيمة ، وتحويل النصر إلى شكلية ميتة .

وفكرة الاحتفاء بالشكل تلاقى اهتماما شـديدا فى هذه الحضارة ، لأنها تعتبر نقلة جديدة فى مسيرة الحضـارة ، التى أنهكتهـا الفلسفة ، وحـولت الأدب إلى جـدال حول المضمـون ، ودفعته إلى أن يحاكـى نماذجه ، ويتحول إلى صورة مـن أصل ، مثل تلك الظـلال فى كهف أفلاطون ، قيمتها بما تشير إليه من حقائق خالدة خارج الكهف .

أما مشـاركة القارئ فقد تضخمـت ، وتحول القارئ إلى إله مستبد ، إذا سمحنـا لأنفسنا باقتبـاس التعبيرات الإلحادية ، ومن بـاب المشاكلـة على أساس أن التمرد على الإلـه فى فكرة «موت المؤلف» ، قد أدت إلى إله جديد ، يتمثـل هذه المرة فى صورة القارئ ، استجابة لتلك التركيبة الوثنيـة التى تبحث دائما عن إلـه من صنع نفسها ، إن لم تجده فى المؤلـف وجدته فى القارئ

---

(١). The novel Toduy, P.99

النقد العربى والنصية

ـ ٢٠ ـ

وليس الأمر كـذلك فى الحضارة العربية الإسـلامية ، فالإنسان هـو خليفة الله فى أرضه . يمشى فى مناكبها ، ويعطى الأشياء مسمياتها ، ويعيش تحت رعاية الله دون صراع أوعداء .

وفكرة المحاكاة لم تلعب دورها الكبير فى تاريـخ الأدب العربى ، حتى يمكن أن تضخم المضمون ، وتحول الأدب إلى جدل وفلسفة وبحث عن نموذج وأصل .

وظلت هذه الفكرة بعد الترجمة من الإغريقية ، محصورة فى مجموعة من الفلاسفة ، يفكون أسرار أفلاطون وأرسطو ، وينقلون مصطلحاتهما دون فهم ولاتطبيق ، ويعيشون فى عزلة عن الأدب والجماهير.

ـ ٢١ ـ

وبقى الأدب العربى أدب شكل بالدرجة الأولى .

كان الشـاعر الجاهلى يوغـل فى الصحراء ، ويقتحـم الطبيعة . لا لكى يضيـع فيها ، أو يلتمس عندها نموذجه ، بل لكى يتغلب عليها ، وينتصر على حمرها وأتنها وذئابها ، ويعود فى النهاية منتصرا بنفسه ، مفتخرا بقدراته ، حاملا معه صيده .

وكان للشعر قوانينـه الخاصة ، وطبيعته الخاصة ، لايلتمس صدقه مـن الواقع ، ولاطبقا لنموذج فى الخارج ، ولكن صدقه يلتمس من داخل القصيدة ، ومن قوانينها الخاصة .

وجاء النقد فبارك هـذا الجانب الشكلى الذى يركز على عالم النـص ، دون أن يربطه بعالم الواقع . وحين دارت معركة بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى ، مال النقد إلى كفة اللفظ .

إن الصفوة الممتازة فى تـاريخ النقد العربـى ، يؤثرون جانـب اللفظ . فالمعانـى ملقاة فى الطريـق ، والألفاظ سبيلها سبيل الصيـغ والتصوير، تنقل المعـانى من كونها مـادة « خام» يلتمسهـا كـل إنسـان ، إلى عالم الشعـر والتخييـل . قـال بـذلـك ، بطريقـة أو بـأخـرى ، الجاحظ[١] . وقدامة بن جعفر[٢] ، وابن خلدون[٣] ، وابن سنان الخفاجى[٤] .

---

(١) الحيوان : ٢/ ١٣٢ .

(٢) نقد الشعر: ص ١٠١ .

(٣) المقدمة : ص ٥٢٨ .

(٤) سر الفصاحة : ص ٦٣ .

والنقاد العرب حين يركزون على النص ، لايبحثون عما وراءه من دلالات اجتماعية أو نفسية ، ولكنهم يدرسونه كنسيج أو صنيغ أو تصوير أو نقوش أو رسوم ، أو غير ذلك من مفردات وردت فى كتبهم ، وكلها تركز على جانب المتعة فى النص ، دون أن يشارك هذه المتعة إسقاطات فلسفية أو نفسية أو اجتماعية ، مما يعد انتهاكا للنص بالتعبير الحديث .

وتحت عنوان « الأهداف الإنسانية للأدب فى النقد العربى[1] » ، يؤكد الدكتور غنيمى هلال هذه الحقيقة ، ويرى أن النقد العربى لايتطلب من الشاعر التزامه بالحقائق الخارجية ، فقط يتطلب منه التزامه بمقتضيات الصناعة والصياغة . ويستشهد الدكتور غنيمى على ذلك بقول قدامه بن جعفر . « إن مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين ، بأن يصف شيئا وصفا حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا بينا ، غير منكر عليه . ولا يعيب من فعله ، إذا أحسن المدح أو الذم ، بل ذلك عندى يدل على قوة الشاعر فى صناعته واقتداره عليها » .

ولكن الدكتور غنيمى يرى فى ذلك تقصيراً من النقاد العرب ، ويقول فى نبرة لوم : «وأصبح مقياس البراعة فى الشعر لدى هؤلاء النقاد ، هو جودة الكلام ، وحسن الصياغة ، وفى الفصل بين العمل الفنى والصدق ـ صدق الواقع والصدق الفنى ـ مساس خطير بأسس الفن الجوهرية . إذ لايستطيع فنان أداء رسالته إلا بالالتزام بالصدق الواقعى ، على حسب مايراه هو ، أو يفكر فيه كما يعتقده ، أو ما يشعر به ، ثم بالتزام الصدق الفنى بالتعبير عن حقيقة أصيلة يرجع فى تصويرها إلى ذات نفسه ، لا إلى حفظ من عبارات ، وسرقة من جمل . وقد يتطلب هذا الصدق من الفنان أن يتحرر فى فنه وأدبه من عقائد سائدة ، أو مزاعم أخلاقية واجتماعية قائمة ، ولكن لا وجود لفلسفة فنية ذات قيمة ، تفصل ما بين العمل الفنى والصدق» .

إن الدكتور غنيمى هلال متأثر هنا بالمصادر الأوروبية فى عصره ، التى كانت تؤكد على القيمة الإنسانية ، وتبحث عما فى الأدب من أهداف وفلسفة .

وحين تغير ميزان النقد فى العالم الأوروبى ، ورأى النقاد فى هذه الأهداف الإنسانية انتهاكا للنص . بدأ نقاد الحداثة يرددون ذلك ، دون أن يدروا أن إمكانات هذا الاتجاه كانت مختمرة عند النقاد العرب . وقد رصدها الدكتور غنيمى هلال ، ولكن فى نبرة إدانة .

---

(١) النقد الأدبى الحديث : ص ٢١٩ .

نقـــاد الحـداثـة

فى العالم العربى

ـ ٢٢ ـ

كان أمام نقاد الحداثة فى العالم العربى خياران :

أولهما وأولاهما : أن يبدءوا من هذا التراث العربى ، الذى يحمـل من الإمكانات مايمكن أن ينطلقوا منها لتأسيس حداثة ذات جذور.

والآخر والأخير: أن ينقلوا الحداثة الغربية بكل فلسفتها ونتائجها ، ويزرعوها فى كتبهم ، تحت عناوين الحداثة والخبرة وماشابه ذلك .

ولم يكـن بنيـانهم مهيأ لتقبـل الخيـار الأول ، فهـو يحتـاج إلى صبر وضبط ، وبعـد عـن الأضواء ، وعمل دون انتظار جزاء ، بل ربما يقابل بفتور.

أمـا الحل الآخر، فهـو يثير البريـق ، ويغرى أجهـزة الإعـلام ، ويحتل صـاحبـه مكانـة خاصة ، لأنه يرطن بلغة الغالبين ، وبين قوم أرهقتهم عقد المغلوبين .

فاختـاروا الحل الأخير، ونقلوا الإطار الغـربى الـذى سبق أن تحدثنا عنـه ، دون أن يعوا مـلابساتـه التاريخيـة ، وفلسفتـه الحضارية ، وأخـذوا يرددون الأعـلام دون تنبه للفـروق ، والمصطلحات ودون تبين للظلال .

ونقطة البداية بلاشك تلقى بنتائجها على طبيعة الاختيار، فلو أنهم بدءوا من جذورهم ، وطـوروا الإمكانـات المتاحـة لهم ، لأمكنهم أن يصلـوا إلى نظـرية فى الحداثـة خاصـة بهم ، وملتمسة مـن واقعهم ، ولها تطبيقـاتها ، وتحمل ظلالا مـن فلسفة حضـارتهم . نظريـة هم أصحابها ، منتجوها ومستهلكوها ، ومن حقهم أن يتيهوا بها ، وأن تتيه الأمة بهم .

ولكنهم بـدءوا من حيـث انتهى الآخـرون ، ورددوا ماقـاله الآخـرون ، وظلوا فى مـوقف المراهق ، يعجب بـأبيه ، ويردد كلامه ، ويخيل إليـه أنه مثل أبيه ، فله شارب مثـل شاربه ، وصوتـه خشن مثـل صوتـه تماما ، ومـا دروا أن موقفهـم شبيه بمـوقف « الممثـل كيف» فى مسرحيـة سارتـر، يـؤدى أدوار الأباطـرة والملـوك ، وأبطـال شيكسبير، ولكنه لايستطيـع أن يتجاوز بذلك خشبة المسرح ، وإلا استحق الاستهزاء والعقاب ، كما حدث له تماما فى نهاية تلك المسرحية .

إن الإطار الغربى نابع من فلسفة بيئته وملتمس من تطبيقات فنية. وهو، فى الوقت نفسه، يؤثر فى أعمال أدبيه، ولايعيش منعزلا عن الحركة الفكرية والأدبية. وكان أصحابه يقدمونه داخل بدائل أخرى، فتضع بجانبه الشبيه والمغاير، حتى لايستبد وحده بالمساحة، ويعربد فى الميدان.

أما هنا، فكل شىء يأتى من وراء البحر، نقيم له الطقوس، ونتلو فى معبده الأناشيد، ونحرق البخور. وباختصار: نحوله إلى شىء يشبه اليقين الدينى.

الحداثة فى عالمها الغربى هى منهج للاقتراب من النصوص، ويتحاور مع مناهج أخر. أما هنا، فقد تحول من منهج إلى مذهب، لأن التركيبة الشرقية تتدخل، فتحول ماهو قابل للحوار، إلى يقين لايقبل الحوار.

وقد سبق لى أن قلت شيئا من هذا، حول رسالة الدكتوراه «التقابل والتماثل فى القرآن الكريم»:

«البنائية منهج، شأنه شأن المنطق، يهدف إلى سلامة الفكر.

هكذا يراه أصحابه، وهكذا يتعاملون معه، وهكذا يعرفون متى يستخدمونه، ومتى يطرحونه.

ولكنه، عندما تحول إلى يقين دينى، واندفع السيل العرمرم، أخذوا يتلون الأدعية، ويحرقون البخور فى محراب البنائية، فتحولت من منهج إلى مذهب، ومن أداة إلى فلسفة. وأصبح المؤلفون، حتى فى الرسائل الجامعية، لايبغون الوصول إلى الحقيقة من خلال استخدام البنائية والجداول والإحصاء، حتى لو لم يكن كل ذلك مفهوما، وعمدوا إلى الموضوعات البحثية، حتى ما كان منها تقليديا، وحتى ماقتل بحثا، أعادوا بحثه من خلال منهج البنائية، وأصبحنا نقرأ امرأ القيس والمتنبى وأبا نواس ومحمود حسن إسماعيل، من خلال الجداول والإحصائيات والأشكال الرياضية، فبدوا غرباء عن وجداننا، لايمتون بصلة إلى امرئ القيس والمتنبى، وغيرهما ممن كنا نقرؤهم، ونستمتع بشعرهم، ونهتز طربا لإيقاعاتهم»[1].

اختاروا إذن الحل الآخر والأخير، وزرعوا هذا الإطار الغربى فى كتبهم. وأعيد «فى كتبهم» لأن هذا الإطار ظل بعيدا عن الواقع الأدبى، لايستند إلى تطبيق، ولايرشد إلى خطأ، ولايعدل من نص.

---

(١) دليل الرسائل الجامعية: ص ٢٥١.

ومن هنا نجد الكثيرين من نقاد الحداثة عندنا، يتجنبون التطبيق ويدورون فى تلك النظريات، وكأنها فلسفة مقصودة لذاتها، أو كأنهم يريدون أن يستعرضوا أمام القارئ قدراتهم العقلية، ومعرفتهم بعلوم الأوائل والأواخر. هم بذلك يريدون أن يستصغروا من شأن القارئ، وأن يحولوه إلى ذرة تدور فى فلكهم.

هم يتحدثون نظريا عن موت المؤلف العالم الخبير الذى يحيط بكل شىء علما، وفى كتبهم يتحولون إلى مؤلف محيط. وهم يتحدثون نظريا عن مشاركة القارئ، وأنه منتج للنص، وأن قراءته اكتشاف وإبداع، وفى كتبهم يتحولون إلى حواة وسحرة، يخدعون القارئ عن نفسه، هم باختصار يقولون مالايفعلون.

وقد نجد بعضا من هؤلاء النقاد يبحثون عن تطبيق لأفكارهم، فيخضعون الشعر الجاهلى، أو عبد القاهر الجرجانى؛ أو حتى القرآن الكريم. لهذا الإطار النظرى، ونكتشف فى النهاية، أن النص يضيع، فى زحمة الجداول والإحصائيات والأشكال، وغير ذلك من زخارف تصرف القارئ عن النص، وتجعله مبهورا باستعراض العضلات، والتشقيقات الجدلية والتلاعب اللفظى. تقرأ عند أحدهم تحليلا لمعلقة امرئ القيس، وتضيع المعلقة ويبقى حديثه عن الشبق الجنسى. وتقرأ عند الآخر تحليلا لفكرة التقابل والتماثل فى القرآن الكريم، ويضيع منك النص، وتبقى فى مواجهة زحمة من الأشكال، التى يمكن أن تقرأ مقلوبة ومعدولة. إن الفكرة النظرية عند نقاد الحداثة تعنى طرح كل شىء ماعدا النص، ولكنها عند التطبيق، تتحول إلى الاهتمام بكل شىء ماعدا النص.

الغـذَّامـى

فى « الخطيئة والتكفير »

ـ ٢٣ ـ

ولن نقـف عند كل واحـد من نقاد الحداثـة بالتفصيـل ، فكلهم عجينة واحـدة . اللغة واحدة ، والمصـادر واحدة ، والنتيجـة فى النهايـة واحدة ، وهـى اغتراب عن القـارئ وعن النص معا .

ولكننا سنختار واحدا من هؤلاء النقاد ، هو الدكتور عبد الله الغذَّامى ، لأنه من أكثرهم اجتهادا . فهو يسوق أفكاره فى قالب مشوق تبدو فيه الخصوصية إلى حدما ، وهو يبحث فى التراث عن سند لأفكاره ، ويـردد أعلاما مثل الغزالى وابن سينا والقرطـاجنى وابن خلدون . وهو ، بعد ذلك كلـه ، يقدم نموذجا تطبيقيا ، يلتمسه فى أشعار حمزة شحـاته ، ويمتحن به صدق نظرياته .

ولن نقف عند كل كتـب الغذامى ، بل سنختار من بينها واحدا ، وهـو كتابه « الخطيئة والتكفير» (الطبعة الأولى سنـة ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م) ، لأنه أهـم كتبه فيما يتعلـق بنظريـة الحداثـة ، وبقية كتبـه عيـال على هذا الكتـاب ، فهـى مجرد محاضرات عـامة ، أو مقـالات صحفية ، تعتمد فى مادتها الرئيسة على ماجاء فى كتاب « الخطيئة والتكفير» .

ـ ٢٤ ـ

ويصدِّر الغذامـى كتابه باقتبـاسات لشتراوس وبارت ، تؤكـد على أهمية اقتراب الأدب كعلم من ميدان العلوم الطبيعية . وهذه الاقتباسات التى اختارها الغذامى وتعبر عن رأيه ، تنظر إلى هذا الاقتراب كفتح جديـد فى ميدان الأدب ، أو على حد تعبير شتراوس فى إحدى هذه الاقتباسات :

« روضت العلوم الإنسانية نفسها منذ قرون ، على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفـردوس الذى لـن يتاح لها دخولـه أبدا . ولكن فجـأة ظهر منفـذ صغير ، انفتح بين هذين الحقلين ، والفاتح لهذا المنفذ هو علم اللغة الألسنية» .

وقد تعرضنا لفكرة الموضوعية فى الأدب رقم / ١٦ . فإذا كان هناك من يراها كشفا وفتحا وفردوسا ، فغيره كثيرون ممن يرونها شكلية فارغة ، تكشف عن سيطرة العلم ، وتعكس رغبة

التكنولوجيين فى تحويل كل شىء إنسانى إلى موضوع. فليست هى إذن الفردوس المفقود، وليست هى المخلص لعالم الأدب، بل هى تجمد هذا العالم الحى، وتحوله إلى شىء بارد.

ورأينا أيضا أن هذه الفكرة يصيبها كثير من الغموض، الذى قد يصل إلى حد التناقض بين موضوعية تلغى الإسقاطات إلى الخارج، وموضوعية تبحث عن الحقائق الثابتة فى الخارج (انظر الفقرة رقم ١٧).

ونضيف إلى ماقلناه: إن فكرة موضوعية الأدب، واقترابه من مناهج العلوم الطبيعية، لم تكن واضحة فى ثنايا كتاب الغذامى، الذى قد تحول إلى مجموعة آراء يقتبسها من هنا وهناك، تختلط فيها مدارس الألسنية عامة دون تفريق.

وقد انتهى الكتاب بدعوة مفتوحة من النص، لكى يشكله القارئ حسب قراءته الخاصة. ومن الطبعى أن تتعدد القراءات، وأن تختلف حتى عما هو فى نية المؤلف. وقد يكون هذا متفقا مع طبيعة الأدب، ولكنه لايتفق مع العلوم الطبيعية، التى لاتقبل إلا ماهو يقين، والتى تعزل الظاهرة عن الاستجابات الذاتية (القراءات الخاصة)، وتحولها إلى موضوع محايد، لايختلف حوله اثنان.

-٢٥-

وقد وصف الغذامى كتابه على الغلاف، ضمن أوصاف ثلاثة أطلقها على صدر كتابه بانتشاء، وصفه بأنه « مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية»، ومن هنا يمكن أن نقسم الكتاب إلى قسمين:

١ ـ قسم نظرى.
٢ ـ قسم تطبيقى.

-٢٦-

والقسم النظرى يطغى على الكتاب. فمنذ الصفحات الأولى حتى ص ١٠٩. والمؤلف مشغول بتقديم البنيوية والسيميولوجية والتشريحية وغير ذلك من مدارس الألسنية، وهو فى هذا التقديم يخلط المدارس بعضها ببعض، ومايقوله عن إحداها ينقله إلى الأخرى، وقد يقتبس من كلام بارت عناصر السيميولوجيا وهو بصدد الحديث عن البنيوية (ص ٢٨) ويخرج القارئ فى النهاية دون تعريف محدد للمدارس. والمؤلف يثنى على الجميع، ولايفرق

بين واحد منها . وكل كاتب يصبح مدرسة ، وكل مدرسة تعتبر فتحا فى مسيرة النقد العالمى ، أو كما قال (ص ٤١) عن البنائية : « وبذلك تبرز كأكبر تحول أدبى فى هذا القرن ، من كل وجوه الفكر الإنسانى ، وربط الإنسانيات بمناهج العلوم التجريبية» .

ويبدأ الحديث عن النموذج التطبيقى من ص ١٠٩ ، ولكنه يظل حتى ص ٢٥٩ حديثا فلسفيا ومضمونيا ، وهو حديث يشغل الفصلين الثانى والثالث من هذا الكتاب .

ففى الفصل الثانى ، وتحت عنوان « فلسفة النموذج» ، يتحدث عن فلسفة النموذج ، والتى تدور حول القصة الأزلية بين آدم وحواء ، التى بدأت بالخطيئة ، وانتهت بالتكفير. ومن هنا ، كان عنوان كتابه « الخطيئة والتكفير» .

إن الغذامى لم ينطلق فى هذا الفصل من سمة فنية نصية ، ولكنه انطلق من محور عقائدى وجدانى تاريخى ، يضرب إلى تراث دينى مقدس ، سماه « الخطيئة والتكفير» ، وأخذ يتبع عناصر هذا المحور التى حددها فى ستة هى .

١ ـ آدم (الرجل ـ البطل) البراءة .
٢ ـ حواء (المرأة ـ الوسيلة) الإغراء .
٣ ـ الفردوس (المثال ـ الحلم) .
٤ ـ الأرض (الانحدار ـ العقاب) .
٥ ـ التفاحة (الإغراء ـ الخطيئة) .
٦ ـ إبليس (العدو ـ الشر) .

وقد حرصت أن أنقل مدلولات هذه العناصر بالطريقة التى ذكرها الغذامى ووضعها بين الأقواس ، لأبين أن هذا الفصل قد تحول إلى البحث عن هذه العناصر داخل العمل الأدبى .

وأصبحت العناصر مطاطة بعد أن حولها إلى رموز، وهى رموز واسعة ، تشمل البراءة والإغراء والمثال والحلم والانحدار والعقاب والخطيئة والعدو والشر، أو بعبارة أخرى هى تشمل كل مافى الكون ، وكل مايدور داخل الإنسان من مشاعر الخير أو الشر.

ولم أجد فى كل ماقدمه الغذامى من قصائد ، بل فى كل قصائد حمزة شحاتة ، إشارة صريحة إلى قصة الخطيئة والتكفير بعناصرها الستة ، وكل ما وجدته هو تفسير دلالى لهذه العناصر، وهو تفسير مطاط شامل ، راح المؤلف يتابعه فى القصائد بلا كلل ولا ملل .

والمؤلف يتكلف فى شرحه للقصائد حتى تستجيب لهذه الرموز. فالقارئ يقرأ الشعر، ثم يقرأ شرحا مخالفا . إنها أفكار مسبقة عن نموذج عقائدى وجدانى ، يحاول المؤلف أن يفرضه على واقع القصيدة .

نحن إذن إزاء دراسة نفسية تحليلية فلسفية، يكثر فيها المؤلف من الإشارة إلى يانج ومصطفى سويف، وإلى تعبيرات مثل : جماعية اللغة، واللاشعور الجمعى وحالة النحن؛ وهى تعبيرات ثلاثة ترتد إلى قاموس التحليل النفسى.

فهى إذن دراسة نفسية من نوع الدراسة التى كان العقاد يستخدمها ويبحث فيها عن مفتاح الشخصية. والغذامى لاينكر ذلك. يستخدم التعبير العقادى فيقول : « وحسبنا أن قدمنا نموذجا فى مانراه «مفتاحا» لأدب شحاته، وحسب أمثلة موجزة عنه مؤشرا إليه ودالا عليه، والعمل هو مفتاح نفسه، والقارئ هو الفاعل». (ص ١٨٠) .

لا لوم على العقاد، فهذا هو منهجه وهو لايخفيه، وهو يخلص له نظريا ونصيا، وهو يطبقه على شخصيات أدبية وغير أدبية. وهو يستخلصه من واقع شخصياته، دون إسقاطات مسبقة. وهو، حين يشير مثلا إلى صفة « النرجسية» كمفتاح لشخصية الحسن ابن هانى، فإنه يستقرئ هذه الصفة فى أشعاره، وهو يستشهد بأقوال علماء النفس، الذين يدعمون من منهجه النفسى.

ولكن الغذامى غير ذلك، المقدمات تختلف عن النتائج. وأول الكتاب حديث عن الموضوعية العلمية، وهتاف بسقوط التحليلات النفسية، وآخره تجسس على شخصية الشاعر، وبحث عن دوافعه، وتحليل لعقده واتجاهاته، ونبش لحياته الخاصة، وحديث عن فلسفة الرفض عنده، وكشف لعقدة الناقص الذى يبحث عن الكامل على حد تعبيره (ص ٢٠٢) .

أما الفصل الثالث، فعنوانه (آدم حيا . . آدم خطاء) ، وهو عنوان فى تركيبه يقترب من إيقاع الجملة فى الكتاب المقدس، ومازال المؤلف يلح على ذلك الجواللاهوتى المتمثل فى القصة المقدسة بين آدم وحواء، والتى يسميها المؤلف قصة الخطيئة والتكفير.

وإذا كان المؤلف قد تحدث فى الفصل السابق عن عناصر هذه القصة، وحددها فى ستة، فإنه فى هذا الفصل يتحدث عن محاور هذه القصة، ويحددها فى ثلاثة ، هى :

١ ـ محور (التحول ـ الثبات) .

٢ ـ محور (الشعر ـ الصمت) .

٣ ـ محور (الحب ـ الجسد) .

وغرض هذا الفصل دلالى، وليس جماليا، كما يقر المؤلف (ص ٢٢٠). ومن هنا، تحول هذا الفصل إلى دراسة فلسفية ، تتابع فى شعر شحاتة المضامين الآتية :

١ ـ روح التجديد .

٢ ـ فلسفة الرفض .

٣ ـ صورة المرأة .

فالفصل إذن دراسة موضوعية ، لا بالمعنى البنائى الذى يتحول فيه النص إلى موضوع مكتف بنفسه Self suffi cience ، ولكن بمعنى أن النص هنا يحيل إلى موضوع olj ective خارجى ، ويصبح النص دالا يبحث عن مدلول .

ويبقى الحديث عن العناصر الجمالية فى شعر حمزة ، متمثلا فى الفصلين الأخيرين ، ويبدأ من ص ٢٥٩ ، لينتهى آخر الكتاب ص ٣٤٣ ، أى أقل من مائة صفحة على أحسن تقدير .

ولم تخلص هذه الصفحات المائة للناحية الجمالية وحدها ، بل إن ولع المؤلف بالتجريديات والنظريات ومايدور حول النص ، استغرق أكثر من نصف هذه الصفحات ، ولم يبق ـ عند أحسن تقدير ـ سوى مايقل عن ٥٠ صفحة للناحية الجمالية من جملة هذا الكتاب الطويل .

وسوف نتحدث بالتفصيل عن هذه الصفحات فى الفقرة رقم / ٣٩ .

ـ ٢٧ ـ

وليس الغذامى مؤلفا للجزء النظرى ، الذى يحتل مساحة كبيرة من هذا الكتاب ، بالمعنى الدقيق لكلمة التأليف . بل هو عارض جيد لآراء الألسنيين فى العالم الغربى .

وهو لاينفى ذلك . فقد بلغ قدرا من الشجاعة والأمانة ، ما جعله يشير إلى مصادره ، وينسب كل شىء إلى صاحبه . ولم يبلغ من القحة حدا لكثيرين فى عالمنا العربى ممن يترجمون هذه الآراء ، ثم ينسبونها إلى أنفسهم ، يسيئون الظن بإمكانية القارئ على كشف الدخيل من الأصيل ، ويسىء القارئ بهم الظن مرتين : مرة لأنه دعى سارق مخادع ، وأخرى لأنه يجهل إمكانات القارئ ويشكك فى نضجه .

الغذامى إذن يجاهر بمصادره ، وهو يذكر ثبتا لهذه المصادر فى نهاية كتابه ، وهو يحيل إليها فى الهوامش فى ثنايا كتابه .

وهى مصادر أجنبية بالدرجة الأولى ، لأن الغذامى ، كما قلت ، عارض جيد للمدارس

الألسنية فى الغرب . وحين يورد فى نهاية كتابه كشفا بمواد الكتاب ، فإننا نلاحظ أن الأعلام الأجنبية تطغى بدرجة كبيرة ، وتتكرر بصورة لافتـة ، فدى سوسيير مثلا يرد فى الكتاب نحوا من ١٨ مرة ، وديريدا ١٣ مرة ، وشتراوسن ١١ مرة ، وياكوبسون ١٠ ، وكولر ٦ .

-٢٨-

والشخصية الأولى ، التى تمثل غرام المؤلف ، هى شخصية رلان بارت . فإذا كان بارت ، كما يقولون ، قد توحد بالنص وأصبح عشقه الأول والأخير، فإن الغذامى قد توحد ببارت ، وأصبح همه الأول والأخير. فهو يكرر اسمه فى ثنايا الكتـاب نحوا من ٤٥ مرة . وهو يقدمه بحديث الولهان ، وكأننا إزاء فارس من فرسان العصور الوسطى . فيقول تحت عنوان « فارس النص» .

« لم يحظ أحد بـالتربع فوق سنـام نظريات النقـد ، مثلما حظى رولان بارت ، الـذى قاد طلائع النقد الأدبى لمدة ربع قرن ، وماتزحزح عن الصدارة قط » (ص٦٤) .

وهو ينهى الحديث عنه تحت عنوان « عشق النص» ، فيقول :

« هذه بعض مـن أفكار بارت ، أفردتها هنـا بحديث يخصها ، ومـاذلك بحاو إلا لجزء يسير من إنجـاز هذا النـاقد العظيم ، وغير مـاذكرت الكثير، ومنه شـىء تناولتـه فى عرض الكتاب ، رأى القارئ بعضه فيما سبق ، وسيرى كثيرا فيما يلحق من فصول » (ص٧٤) .

وهو بين البداية والنهاية ، يقول : « ويبرز من خلال كتابـاته كاتبا متميزا ماهو بالناقد ، وماهو بالفيلسوف ، ولا هو بالشاعر والفنان ، وماهو بالروائى . ولكنه كل هؤلاء مجتمعين» . (ص٦٧) . ويقول : « ومن هذا المنطلق ، تحررت كل كتابات بارت ، حتى فترة السبعينيات حيـث ، يقفز جـواد فـارسنا قفـزات واسعـة المدى لتحريـر النـص مثلما حرر الكلمـة» . (ص٧١) .

وهو، بعد ذلـك كله ، يدورمع فـارسه حيث دار ، ومع ذلـك ، يحس إزاءه بتقصير تنم عنه الأسطر الأخيرة (ص ٧٤) كما يحس دون سانتشو إزاء صديقه وفارسه دون كيشوت .

النصية ورولان بارت

ـ ٢٩ ـ

ويمكن أن نصنف كل ماقاله الغذامى من آراء نظرية ، تحت مصطلحين :

١ ـ النصية Textuality

٢ ـ التناصية intertextuality

وأعنى بالنصية كل ما شرحته من قبل فى المقولة الثلاثية (موت المؤلف ـ إحياء النص ـ مشاركة القارئ) ، والذى يتلخص فى معاملة النص كقماش أو نسيج أو تصوير، أو غير ذلك من مفردات تركز على النص كبنية فنية ، دون أن تهتك هذه البنية بالبحث عما وراءها ، من معلومات ثقافية ، سواء كانت اجتماعية أو نفسية أو تاريخية أو حضارية .

وقد وجهت تحفظات كثيرة حول هذه الفكرة ، ألمحنا إلى بعضها فيما قبل ، وتكاد تتفق على أن هذه الفكرة يمكن أن تؤدى إلى شكلية فارغة ، تجرد الأدب من كونه « تجربة» experience زاخرة بالحياة والظلال والإيحاءات .

ومن أجل ذلك ، برز على السطح المصطلح الثانى « التناصية» ، ليكمل مفهوم «النصية» ، ويتلافى الكثير من التحفظات . إن النصية تعنى الآنية ، والنظر إلى النص دون امتداد تاريخى . أما التناصية ، فهى تعنى « تداخل النصوص» ، وتكشف عما وراء البنية من عمق تاريخى ، يتمثل فى ثقل النصوص ، أو حضور نصوص أخرى وراء هذا النص . فالنص ، حينئذ ، ليس هو ابن لحظته ، بل هو نتيجة حوار مع أرواح سابقة تفضى إلى النص الحالى بالسر، وتجعله جديراً بأمانة الكلمة ؛ وهومايعبر عنه مرة بجماعية اللغة ، ومرة بالسياق التاريخى ، ومرة بسياق الجنس الأدبى ، ومرة بسياق النص نفسه ، وغير ذلك من تعبيرات يمكن أن تجمعها كلمة واحدة وهى « التراث» .

ـ ٣٠ ـ

وكل ماذكره الغذامى عن ياكوبسون وغيره ، وكل ماذكره عن التشريحية وغيرها ، يمكن أن يرتد إلى مفهوم النصية والتناصية .

ولن نعيد ماذكره بالتفصيل ، فقط سنقف عند غرامه الأول والأخير رولان بارت ، وفى

صورة موجزة يمكن أن تعطى فكرة عن موقف الغذامى نفسه، وعن موقف نقاد الحداثة بصورة عامة.

إن ماذكرناه من قبل عن المقولة الثلاثية (موت المؤلف - التركيز على الشكل - مشاركة القارئ) ، يمكن أن يعد مصدرا أساسيا لكل ماقاله الغذامى عن فكرة النصية نقلا عن رولان . فهو يلخص مقالة رولان «موت المؤلف»، وهو فى هذه المقالة لايخرج عن المقولة الثلاثية، التى تبدأ بنقض فكرة المحاكاة بمعناها الإغريقى، وإعلان موت المؤلف بكل مايحمله من سيرة ذاتية، ومعارف عامة، وتضمينات نفسية أو اجتماعية. وكل هذا يفسح المجال أمام النص ، لكى يكون عالما مكتفيا بنفسه، متضمنا إشاراته داخل بنيته النصية، ثم يقدم القارئ بعد ذلك بكل تبجيل وسلطة ، لكى يفك إشارات هذا العالم المغلق، ويمنحه الحياة، وحول كل هذه المعانى ، يقول الغذامى :

« لو كتب لقيس بن الملوح أن يصل إلى ليلاه، فما هو طريقه إليها؟

لاطريق له سوى أن يموت زوجها الذى حال بينه وبينها. وهذا تماما هو طريق رولان بارت إلى معشوقه، إلى النص. ولذا يكتب مقالة فى عام ١٩٦٨ ، يعلن فيها « موت المؤلف»، وكان هذا هو عنوان المقالة . وفيها يناقش بارت مفهومات مؤلف وقارئ، مؤكدا على أن الكتابة هى فى واقعها نقض لكل صوت ، كما أنها نقض لكل نقطة بداية، (أصل). وبذا يدفع بارت المؤلف نحو الموت، بأن يقطع الصلة بين النص وبين صوت بدايته. ومن ذلك تبدأ الكتابة التى أصبح بارت يسميها بالنصوصية (Textuality)، بناء على مبدأ أن اللغة هى التى تتكلم وليس المؤلف، والمؤلف لم يعد هو الصوت الذى خلف العمل أو المالك للغة أو مصدر الإنتاج. ووحدة النص لاتأتى من أصله ومصدره، ولكنها تأتى من مصيره ومستقبله. ولذا، يعلن بارت بأننا نقف الآن على مشارف عصر القارئ. ولاغرابة أن نقول إن ولادة القارئ لابد أن تكون على حساب موت المؤلف. وبذا يحسم بارت الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد، فينقل رولان بارت منافسه، ليستأثر هو بحب معشوقه (النص)، وينتصر القارئ على المؤلف، ويخلو الجو للعاشق، كى يمارس حبه مع محبوبه الذى لايشاركه فيه مشارك » . (ص ٧١).

التناصية ورولان بارت

- ٣١ -

أما فكرة التناصية عند الغذامى ، فهو يشير إليهـا فى مواقع متعددة من كتابه ، نقلا عن رولان بارت أيضا . وهـو ، مرة ، يسميها جماعية اللغـة (ص ١٤٠) ، أو كما يقول بارت فى كتابه (S/Z) ، والذى يصفه الغذامى بأنه فريد .

« أنا ، أقـرأ النص . هـذه المقولـة بتناغمهـا مع عبقـرية اللغـة ليست دائما صحيحـة . فالنص كلما زادت جماعيته ، تضاءلت فيه صفة النص المكتوب قبل القراءة . وأنا لا أخضعه لعملية تحويل ، يترتب عليها عملية أخرى ، تعـرف بأنها القراءة ، لأن هذه الأنا ليست ذاتا بريئـة وأجنبية على النـص تتعامـل معه كنتيجـة لذلـك ، وكأنـه مادة للتحليـل أو منتجع للسكنى . إن هذه الأنا التـى تتقدم نحو النص هى نفسها (جماعية) تكـونت من نصوص أخـرى ، ومن شفـرات غير متناهيـة ، أو بقـول أدق . من شفـرات منسية (أى أن أصـولها منطمسة) . . » .

وهـو ، ثانيـة ، يسميهـا المخزون المعجمـى ، ليشير بذلـك إلى فكـرة رولان بارت عـن «المعجـم المتبايـن العناصر للنصـوص المتداخلـة» . heterog eneous dictionory of intertes ctuality وهو يعنى أن هـذا المخزون قد تكون « من خلال نصـوص متعاقبة على ذهن القارئ . . . فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن ، منسحبة من ثقافـات متعددة ، ومتداخلـة فى علاقات متشـابكة مـن المحاورة والتعارض والتنـافس» . (ص٣٢٣) .

وهـو ، ثالثـة ، يسميهـا بالبعـد التاريخى ، على أسـاس أن لكـل كلمة لغـويـة بعديـن أساسيين تتحرك خـلالهما « بعد آنى» sonchronic ، وآخر تـاريخى dia chroinic . وفى الخطاب العادى يبرز بعدها الآنى (وهو استعمالها العصرى) لأن الهدف منه مباشر ونفعى . أما فى النص الأدبى ، فإن الموروث الفنى للجنس الأدبى الذى يتقمصه النص ، يعلى جانب البعد التاريخى للكلمـة ، لكنه لايسجنها فيه . فهى بقـدر ماترتفع عن البعـد المباشر ، فإنها أيضا تتجاوزه منفتحـة على المستقبل ، ورصيدها الموروث يمكنها مـن منح إيحاءات متعددة المضـامين . وهذا يفتـح مجالها لتكون قـادرة للدلالـة على أى شىء يتخيلـه متلقيها ، حتـى لكأنها تدل على كل شىء ، أولا تدل على شىء أبدا» . (ص ٣٢٤) .

وهو ، رابعة ، يسميها بالشفرة الثقافيـة ، مشيرا أيضا إلى منهج رولان بارت فى نقد النص الأدبى خلال شفرات خمس ، يهمنا منها هنا شفرتان :

١ ـ الشفرة الثقافية . « وتشمل الإرجاعات المعرفية التى تشير إلى ثقافة ما تتسرب خلال النص، وهـذا ليس معناه أن بـارت يسعى إلى رصد المعـرفة النفسية للنـص ، ولكنه يهدف فقط إلى مجرد الإشارة إلى نوعية هذه المعرفة» . (ص٦٦) .

٢ ـ الشفرة الرمـزية . ويشرحها الغذامى بما سبق أن تحدث عنـه حول المنهج البنيوى فى اكتشاف عالم النـص دون إسقاطات خارجيـة ، وخاصة خلال فكـرة التقابل بين الشيئين ، والتى تعود فيما يرى إلى الفكرة البلاغية عن الطباق (انظر ص ٦٦) .

وهو، خامسة ، يعيدها إلى الموروث التراثى ، ويذكر هنا صراحة أن هذا « إعادة للوحدة بين المنشـئ والمتلقى فى استقبـال النـص وفى تفسيره ، أى العرف الأدبـى الـذى تنشأ عنـه مقومات الأدب» . ويستشهد هنا بما قاله كولـر « إنه من التضليل أن تتحدث عن القصيدة على أنها كل متجـانس أو وحـدة عضوية مستقلـة ، تامـة فى نفسها . وتحمل معـانى ثـرية فائضة . إن التناول السيميـولوجى يقترح نقيض ذلك . بأن نفكـر فى القصيدة على أنها قول لادلالة له إلا ضمن الأنظمة العرفية التى اكتسبهـا القارئ ولو أطلقنا أنظمة أخرى غيرها ، فإن إمكانات الدلالة عندئذ ستتغير» . (ص ٣٢٢) .

وهو ، سـادسة ، يشير إلى التراث الثقـافى للجنس الأدبـى ، على أساس أن كـل جنس يتملك أعرافه الأدبيـة ، التى تفرض نفسها على المؤلف وعلى القارئ . وهـو يستشهد بذلك على فكرة الجنـس الأدبى ، التـى يرى كولـر أنها تسبق عملية القـراءة وتوجـه مصير النص «ولايستطيـع المنشـىء أن يتمـرد على هذا السلطـان مهما حـاول . لأنـه محكـوم فى التفكير بـالقارئ ، ولـوحاول تجاهـل القـارئ فلابـد لـه أن يفكر فى نفسـه كقارئ لعملـه» . (ص ٣٢٣) . وهو، فى كل ذلك ، يتدارك الاعتراضات التى وجهت إلى فكرة النصية ، بأنها تقف عند الآن ، وتقـدم النص كعـالم مغلق على نفسـه دون امتدادات . ولكـن فى النهايـة تبدو المصطلحـات عند نقـاد الحداثـة مطاطـة ، فهـم ينقضـون مايقـولـون ، ويستدركـون على مايؤكدون .

البلاغة العربية
وفكرة النصية

-٣٢-

« عن الغذامي عن رولان بن بارت أن العرب كانوا يحتفون بالشكل ويشبهون الأدب بالجسد الحي[1] .

وليست العهدة في هذا على الراوي وحده، فاحتفاء العرب باللفظ وتشبيهه بالجسد أو التصوير أو النقش أو النسيج أمر متواتر في كتب البلاغيين. ولكن العجيب أن الراوي يأخذ ثقافته عن الأعجمي. والأشد عجبا أنه يتمادى في غيه، وينقل من كتب الأعاجم مايراه جديدا، وعندنا الكثير منه في مؤلفات الجاحظ وابن عبد ربه والجرجاني». انتهت المخطوطة .

تلك مقدمة، أردت بها أن أقلد القصص الحديثة، التي تحاول أن تستلهم طريقة المخطوطات القديمة. وهي مقدمة ليست بعيدة عما نحن بصدده في هذه الفقرة. فكل ماجاء عن الغذامي في حديث عن النصية والتناصية، يمكن أن نجد له مدخلا عند علوم البلاغة العربية، لولا النفور غير الموضوعي عند نقاد الحداثة من البلاغة التقليدية، وانصرافهم عنها كلية، دون أن يتخذوها منطلقا وخلفية لأفكارهم حول الحداثة، كما تفعل كل أمم الأرض، التي تنطلق من علومها التقليدية لتؤسس نظرياتها الحديثة .

وقد لقي كتاب « الإيضاح» للقزويني هجوما غير مبرر من نقاد الحداثة، فقد وصفوه بالجمود وتحويل النقد من مساره الحي إلى قواعد ميتة

وهذا الاتهام غير مبرر، لأن القزويني كمثال لعلماء البلاغة، ليس ناقدا، ولكنه نظر في الكتب السابقة وحولها إلى مصطلحات، أو كما قال هو نفسه في خطبه الكتاب : «فاستخرجت زبدة ذلك كله، وهذبتها، ورتبتها، حتى استقر كل شيء في محله». فهو إذن يفعل ما تفعله كتب المصطلحات الحديثة، التي تستخرج المصطلحات من الحركة النقدية والمدارس الأدبية، وترتبها. وتقننها، ونضع كل شيء في محله. وهو جهد علمي بلاشك، يقابل بالتقدير والامتنان من نقاد الحداثة في العالم العربي، بشرط أن يكون صادرا من الأعاجم، وممهورا بحروف أجنبية. أما إذا صدر من القزويني وغيره، فهو جمود يعوق الحركة الأدبية والنقدية، ويحولها إلى قواعد ميتة .

---

(١) انظر : الخطيئة والتكفير: ص ٨٦ .

ونحن فيما يلى سنبحث عن مدخل للنصية والتناصية من كتاب الإيضاح ، على أساس أنه كتاب فى المصطلحات البلاغية المركزة ، يغنينا عن متابعة التفصيلات فى الكتب النقدية والأدبية ، وعن الوقوف عند الجاحظ وعبد القاهر الجرجانى وغيرهما من نقاد العربية .

ـ ٣٢ ـ

إن فكرة النصية ، باعتبارها تركيزا على النسيج اللفظى بالدرجة الأولى ، يمكن أن نجد جذورا لها فى كتاب الإيضاح بتبويبه التقليدى ، الذى يتكون من مقدمة فى الفصاحة والبلاغة ، ومن أبواب ثلاثة تغطى علوم البلاغة الثلاثة (المعانى ـ البيان ـ البديع) ، وهو تبويب صار تقليداتتبعه كتب البلاغة العربية .

ففى المقدمة ، يركز على اللفظ ، ولايبحث المعنى إلا من خلال اللفظ وهو ، ثانيا ، يعرف علم المعانى بأنه « علم يعرف به أحوال اللفظ العربى التى بها يطابق مقتضى الحال» . (ص ١٥) .

وهو، ثالثا ، يعرف علم البيان بأنه « علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه » . (ص ٢١٥) .

وهو ، رابعا ، يعرف علم البديع بأنه « علم يعرف به وجوه تحسين الكلام» . (ص٤٨) .

وهو فى كل الأحوال يحتفى بالنسيج اللفظى ، بصورة واضحة ولافتة لانحتاج معها إلى أن نروى عن رولان بن بارت .

ففى حديثه عن الفصاحة يركز على التنافر والغرابة والقياس ، (فصاحة الكلمة)، أو على ضعف التأليف والتعقيد (فصاحة الكلام) ، أو على الكلمة التى تعبر عن المقصود (فصاحة المتكلم) . وهو يستشهد على كل ذلك بأبيات من الشعر يقف فيها عند النسيج اللفظى ، دون أن يتجاوزه إلى إسقاطات اجتماعية أو تاريخية .

وقد يبدو فى حديثه عن مصطلح « بلاغة الكلام» ميل إلى المعنى ، على أساس أن هذا المصطلح يعنى بمقام مقتضى الحال ، ولكنه سرعان مايفسر هذا المقام تفسيرا لفظيا ، يحصره فى أحوال التنكير والتعريف ، أو التقديم والتأخير، أو الإطلاق والتقييد ، وغير ذلك من أحوال لاتتجاوز النسيج اللفظى .

وهو يذكر صراحة أن « بلاغة الكلام» إنما تعود إلى اللفظ دون المعنى . « فالبلاغة ، صفة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى» (ص ١٢) . وهو ينطلق من هذا التعريف ،

فيفسر فكرة « النظم» عند عبد القاهر تفسيرا يعود إلى اللفظ ، ويدفع الفهم المغلوط لبعض عبارات الجرجانى ، التى يقول فيها مثلا : « علمت أن الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجرى فى طريقهما أوصاف راجعة إلى المعانى ، وإلى مايدل عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها» .

إن الجرجانى فى مثل هذه التعبيرات التى تفهم بطريقة خاطئة ، إنما يعنى أن صفة البلاغة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى عند التركيب ، لأن الجرجانى نفسه فى مواضع أخرى من كتابه « دلائل الإعجاز» يركز صراحة على اللفظ ، وينقل عن الجاحظ قوله «المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والقروى والبدوى . وإنما الشأن فى إقامة اللفظ وتخير الوزن وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك» .

ويستمر القزوينى فى شرح فكرة النظم شرحا يعود بها إلى البنية اللفظية ، ثم يختم ذلك باقتباسات عن الجرجانى توضح موقفه غاية التوضيح من مثل قوله :

« ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبَّر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أنه محال - إذا أردت النظر فى صوغ الخاتم وجودة العمل ورداءته - أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل ، كذلك محال - إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام - أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أنّا لو فضلنا خاتما على خاتم ، بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضة أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ، ألا يكون ذلك تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام» ، (ص ١٣) .

وهو فى علم المعانى يركز على اللفظ ، وقد تبدو كلمة «معانى» هنا موهمة ، ولكن القزوينى يحصر هذا العلم فى أبواب ثمانية (ص ١٧) ، تعود كلها إلى أحوال اللفظ .

وهو فى علم البيان يركز على الطرق ، التى تختلف فى دلالتها من عبارة إلى عبارة حسب مقتضى الحال .

ويمكن أن نستشف من حديثه فى هذا الباب أمرين رئيسين ومتداخلين الأول : أن علم البيان يتعلق بالعبارة الأدبية ، أو مايسميه هو بالدلالة العقلية فى مقابل الدلالة الوضعية .

فالدلالة الوضعية ، أى دلالة اللفظ على ماوضع له ، لاتدخل فى علم البيان « لأن السامع إن كان عالما بوضع الألفاظ ، لم يكن بعضها أوضح دلالة من بعض ، وإلا لم يكن كل واحد منها دالا» .

أما الدلالة العقلية ، فهو يعنى بها النص الأدبى ، والذى هو وراء التركيب الحقيقى

(الـوضعى) . وهـو يحصرهـا ، وهذا هـو الأمـر الثانـى ، فى التشبيـه والمجاز (الاستعـارة) والكنايـة ، وكل واحد مـن هذه الأمور الثلاثـة تقدم العبارة بطـريقة تختلف عـن الأخرى ، وهذه الطريقة تحدث فى الكلام كبنية نصبية تعبر عن المقام المناسب .

وهو فى علـم البديع يـدرس وجوه تحسين الكلام ، ويـركز شأن غيره مـن البلاغيين على المحسنات اللفظيـة . وهو حين يـدرس المحسنات المعنـوية لايـدرسها كمعـان مجردة ، بل يدرسهـا كمعان خـلال العبارة الأدبيـة ، لأن علم البـديع إنما يـأتى تـاليا لعلمـى المعانـى والبيان ، أى بعـد أن يتحقق للعبارة الأدبيـة مراعاة مقتضـى الحال ووضوح الدلالـة . ومن هنا ، نجد تعريف هذا العلم عن القزوينى (ص ٣٤٨) يشمل العلمين الآخرين .

نمـوذج تطبيـقى
من البـلاغة العــربية
- ٣٣ -

هذا كله عن البلاغة العربية كتجريد نظرى، ينطلق من أبوابها التقليدية .

ويمكن أن نضيف إلى ذلك نموذجا تطبيقيا مستمدا من البلاغة العربية، وهو ماورد فى كتاب الإيضاح، نقـلا عن الزمخشرى، حول الآيـة الكريمة : ﴿وقيل يـا أرض ابلعى مـاءك ويـاسماء أقلعـى وغيـض الماء وقضـى الأمـر واستـوت على الجودى وقيـل بُعـدًا للقـوم الظالمين﴾[1].

وهدفنا من ذلك أمران :

الأول : إثبـات أن البلاغـة ممثلة فى علميهـا الرئيسين (المعـانى والبيـان) إنما هى علـم شكلى ، يركز على بنية النص ، كصورة أو نقش أو صيغ أو نسيج ، دون أن يتجاوز ذلك إلى دلالات خارج النص . فـالزمخشرى يعرض هذه الآية مـن وجهة نظر علم البيـان مرة، ومن وجهة نظر علم المعانى مرة أخـرى . وهو فى كل مرة يكشف عن أسرار الجمال، ويبحث فى وجوه صوره (علم البيان)، أو فى وجوه ترتيبـه (علم المعانى)، دون أن يهتك نسيج النص ويحمله بمرجعية معرفية أو تاريخية .

أما الهدف الثانى فهو يقصد إلى تقديم هذه الآية كنموذج تطبيقى بعد التجريد النظرى . وهذا النموذج يمتحى أبواب البلاغة ، ويجعل لمصطلحاتها وأبوابها أغراضا عملية ، تنحصر فى بنية النص وأسراره الجمالية .

وهذا النموذج ، كتطبيق ، يثبـت مرة أخرى أن البلاغة فى صورتها التطبيقيـة هى بلاغة شكلية (نصية) . فالزمخشرى يشرح هذه الآية بطريقة لايخرج بها عن النص، وهو فى الوقت نفسه لايقتل النص ، ويحيله إلى ميدان فسيح يعيث فيه القارئ فسادا .

لو أن هذا النص وقـع فى يد واحد من نقاد البنائية، لشرحه وفككـه، وحوله إلى جداول وإحصائيات وأشكال، تقرأ مرة مقلوبة وأخرى معدولـة . حقا قد يثبت قدراته الرياضية، وقد يـرضى ميوله إلى السيطـرة والتسلط، ولكن كل هـذا يأتى على حساب النـص، الذى يخضع ويتلاشى ويتفكـك ، وأخيرا يموت لكى يحيا القارئ . وإذا مات النـص، ضاعت العملية الجمالية، لأنه هو المرجعية الحقيقية لكل اختلاف بين النقاد أو القراء .

---

(١) الآية : ٤٤ من سورة هود .

بقى الآن أن ننظر إلى النمحوذج التطبيقى، كقراءة للآيـة الكريمة يقوم بها الزمخشرى من منهج بلاغى بحت ، فيقول :

«أما النظر فيها مـن جهة علم البيان ؛ فهو أنه ـ تعـالى ـ لمّا أراد أن يُبَيِّنَ معنى : أردنا أن نَرُدَّ ما انفجر من الأرض إلى بطنها فارتد، وأن نقطع طوفان السماء فانقطع ، وأن يغيض الماء النازل من السماء فغاض، وأن يقضى أمر نوح ـ وهو إنجـاز ماكنا وعدناه من إغراق قومه ـ فقضى، وأن نسوى السفينة على الجودى فاستوت، وأبقينـا الظلمة غرقى، بنى الكلام على تشبيه المراد منه بـالمأمور الذى لايتأتى منـه ـ لكمال هيبته ـ العصيان ، وتشبيـه تكوين المراد بالأمر الجزم النافذ فى تكوين المقصـود، تصويرًا لاقتداره تعالى، وأن السموات والأرض وهذه الأجرام العظام تـابعه لإرادته ، كأنها عقلاء مميزون، قـد عرفوه حق معرفتـه، وأحاطوا علماً بوجوب الانقياد لأمره، وتحتم بذل المجهود عليهم فى تحصيل مراده.

« ثم بنـى على تشبيهه هذا نظـم الكلام ؛ فقـال تعالى: ﴿قِيلَ﴾ على سبيل المجـاز عن الإرادة الواقع بسببها قول القائل، وجعل قرينة المجاز خطاب الجماد، وهو : ﴿يا أرض﴾، ﴿ ويا سماء ﴾.

« ثم قـال : ﴿يـا أرض﴾ ﴿و يـا سماء ﴾ . مخاطبا لهما، على سبيـل الاستعارة، للشبـه المذكور.

« ثـم استعار لغـور الماء فى الأرض البلع الـذى هـو إعمال الجاذبة فى المطعـوم، بجامـع الذهاب إلى مقر خفى.

واستتبع ذلك تشبيه الماء بـالغذاء على طريق الاستعارة بالكنـاية ؛ لتقوى الأرض بالماء فى الإنبـات للـزرع والأشجـار ؛ وجعـل قـرينـة الاستعـارة لفـظ ﴿ابلعى﴾ لكونه مـوضوعا للاستعمال فى الغذاء دون الماء .

ثم أمر على سبيل الاستعارة للشبه المقدم ذكره.

ثم قال : ﴿ماءك ﴾ بإضـافة الماء إلى الأرض، على سبيل المجاز؛ تشبيهـا لاتصال الماء بالأرض باتصال المِلْك بالمالك، واستعار لحبس المطر الإقلاع الذى هو ترك الفاعل الفعل ؛ للشبه بينهما فى عدم ما كان ، وخاطب فى الأمرين ترشيحا للاستعارة.

ثم قال : ﴿ وغيض الماء وقضى الأمْر واستوت على الجودى وقيـل بعدا للقوم الظالمين﴾ فلـم يصرح بالغـائض ، والقاضـى، والمسـوى والقائل، كما لم يصرح بقـائل ﴿يا أرض﴾ ﴿ويا سماء﴾ . سلوكا فى كل واحد من ذلك سبيل الكناية . إن تلك الأمور العظام لا تتأتى إلا من ذى قدرة لا تكتنه، قهـار لا يغالـب ، فلا مجال لذهاب الوهـم إلى أن يكون الفاعل لشىء من ذلك غيره.

ثم ختم الكلام بالتعريض لسالكى مسلكهم فى تكذيب الرسل ظلما لأنفسهم ختم إظهار لمكان السخط ، ولجهة استحقاقهم إياه .

« وأما النظر فيها من حيث علم المعانى ، وهو النظر فى فائدة كل كلمة فيها ، وجهة كل تقديم وتأخير بين جملها ؛ فلذلك اختير « يا » دون سائر أخواتها لكونها أكثر استعمالا ، ولدلالتها على بعد المنادى الذى يستدعيه مقام إظهار العظمة ، ويؤذن بالتهاون به .

« ولم يقل « يا أرض » بالكسر تجنبا لإضافة التشريف ؛ تأكيدا للتهاون .

« ولم يقل « يأيتها الأرض » للاختصار، مع الاحتراز عما فى « أيتها » من تكلف التنبيه غير المناسب للمقام ؛ لكون المخاطب غير صالح للتنبيه على الحقيقة .

« واختير لفظ الأرض دون سائر أسمائها لكونه أخف وأدور.

« واختير لفظ السماء لمثل ذلك مع قصد المطابقة .

« واختير «ابلعى» على « ابتلعى» لكونه أخصر، ولمجىء حظ التجانس بينه وبين «اقلعى» أوفر.

« وقيل « ماءك» بالإفراد دون الجمع لدلالة الجمع على الاستكثار الذى يأباه مقام إظهار الكبرياء ، وهو الوجه فى إفراد الأرض والسماء .

« ولم يحذف مفعول « ابلعى » لئلا يفهم ما ليس بمراد ، من تعميم الابتلاع للجبال والتلال والبحار وغيرها ؛ نظرا إلى مقام ورود الأمر الذى هو مقام عظمة وكبرياء .

« ثم إذ بين المراد اختصر الكلام على « أقلعى » فلم يقل « أقلعى عن إرسال الماء» احترازا عن الحشو المستغنى عنه من حيث الظاهر، وهو الوجه فى أنه لم يقل : يا أرض ابلعى ماءك فبلعت ، ويا سماء اقلعى فأقلعت .

«واختير « غِيضَ الماء» على « غُيِّضَ» ؛ لكونه أخصر وأخف ، وأوفق لقيل .

« وقيل « الماء» دون أن يقال « ماء طوفان السماء» وكذا « الأمر» دون أن يقال « أمر نوح» للاختصار.

« ولم يقل : « سوِّيت على الجودى» بمعنى أقرت على نحو « قيل » و«غيض» و«قضى» فى البناء للمفعول ؛ اعتبارا لبناء الفعل للفاعل مع السفينة فى قوله « وهى تجرى بهم» مع قصد الاختصار.

« ثم قيل « بعدًا للقوم» دون أن يقال : « ليبعد القوم» طلبا للتوكيد مع الاختصار، وهو

نزول« بعدا» منزلـة « ليبعدوا بعدا» مع إفادة أخرى ، وهى استعمال السلام مع « بعدا» الدال على معنى أن البعد حق لهم .

« ثم أطلق الظلم ليتناول كل نوع ، حتى يدخل فيه ظلمهم لأنفسهم بتكذيب الرسل .

« هذا من حيث النظر إلى الكلم .

« وأما من حيث النظـر إلى ترتيب الجمل ؛ فذلك أنه قدم النـداء على الأمر ؛ فقيل « يا أرض ابلعى ، ويا سماء أقلعـى» دون أن يقال « ابلعى يا أرض ، وأقلعى يـاسماء» جريا على مقتضى الـلازم فيمن كان مأمـورا حقيقة من تقديـم التنبيه ؛ ليتمكن الأمر الـوارد عقيبه فى نفس المنادى ؛ قصدا بذلك لمعنى الترشيح .

« ثم قـدم أمر الأرض على أمر السماء ؛ لابتـداء الطوفان منهـا ، ونزولها لذلـك فى القصة منزلة الأصل .

« ثم أتبعهما قوله ﴿ وغيض الماء﴾ لاتصاله بقصة الماء .

« ثم أتبعه ماهو المقصود مـن القصة ، وهو قوله ﴿وقضى الأمر ﴾ أى : أنجز الوعد من إهلاك الكفرة ، وإنجـاء نوح ومن معه فى السفينة ، ثـم أتبعه حديث السفينـة ، ثم ختمت القصة بما ختمت» .

البلاغة العربية
وفكرة التناصية

- ٣٤ -

حاولنا فيما سبـق أن نلتمس بذورا لفكرة النصية فى كتـب البلاغة التقليديـة ، سواء كان ذلك عن طريق متابعة أبوابها ومصطلحاتها ، أو متابعة نموذج من تطبيقاتها .

وكان هذا يمثل محورا واحدا من المحورين الرئيسين فى أفكار الغذامى باعتباره عينة لنقاد الحداثة فى العالم العربى . أما المحور الثانى ، وهـو التناصية ، فإن مدخلها فى كتب البلاغة يمكن أن يكون بعض المصطلحات ، التى وردت فى كتاب الإيضاح تحت عنوان : « القول فى السرقات الشعرية ومايتصل بها » (ص ٤١١)، وذلك مثل .

النسخ ــ المسخ ــ السلخ ــ النقل ــ القلب ــ الاقتباس ــ التضمين ـ العقـد ـ الحل ـ التلميح .

إن عنـوان « السرقات الشعـريـة» عنـوان جارح ، مسئـول بـالـدرجة الأولى عـن نفـور المعاصرين الذين يقفون عن حد الظـاهر ، أما من يتعمقون الأمور، فإنهم يجدون تحت هذا العنوان مايمكن أن نسميه بعملية توظيف النص ، أو بلغة البنائيين عملية التناص .

وقد يتم التوظيـف بطريقة غير فنية تسىء إلى النص ، وحينئذ يسميه البـلاغيون بالسرقة المذمومة ، وذلك مثل النسخ . وقد يتم بطريقة فنية تبرز جماليات النص ، فيسميه البلاغيون بالسرقة المحمودة ، مثل السلخ . وسواء كان ذلك فنيا أو غير فنى ، مذموما أو غير مذموم ، فإنه يدخل فى جوهره تحت عملية استلهام التراث . أو تداخل النصوص .

من الصعب فى هذه الدراسة القصيرة أن نتابـع كل مصطلح من المصطلحات السابقة ، ولكن يمكن الـوقوف عند المصطلح الأخير « التلميـح» ، كمثال على تنبه القدمـاء إلى فكرة تداخل النصوص .

يعرف القـزوينى « التلميح» بـأنه مايشار فيـه إلى قصة أو شعر مـن غير ذكره ، ويضرب أمثلة على ذلك ، نقف عند ثلاثة منها لتوضيح فكرة استلهام النص .

المثال الأول ، هو قول ابن المعتز :

أترى الجـيرة الـــذين تداعوا   عند سير الحبيـب وقت الزّوال

علمــــوا أننــى مقيمُ. وقلبـى راحــل فيهــمُ أمـام الجمال

مثل صاع العزيز فى أرحل القو م، ولايعلمون مافـى الرِّحال

فهو هنا يشير إلى قصة يوسف مع إخوته.

المثال الثانى، هو قول أبى تمام:

لحقنـا بـأخـراهـمْ وقـد حوّم الهوى قلوبــا عهـدنا طيـرَها وهْـى وُقَّـع

فُردّت علينـا الشمس والليـل راغم بشمـس لهم من جـانب الخدر تطلُع

نضا ضوءها صبغ الدُّجُنَّة وانطـوى لبهجتهـا ثـوب السمــاء المجـــزَّع

فــوالله مــــا أدرى أأحــلام نـائم المَّت بنا، أم كـان فى الـركـب يـوشَـع

فإنه يشير إلى قصـة يوشع بن نون، الـذى دعا الله أن يوقف الشمس فـلا تغرب، حتى يفرغ من قتال الجبارين، فاستجاب الله له.

والمثال الثالث، هـو قول الحريرى: «وإنى والله لطالما تلقيت الشتاء بكـافاته، وأعددت له الأهب قبل موافاته»، فهو يشير «بالكافات» إلى قول ابن سُكَّرة.

جاء الشتاء وعندى من حوائجه سبعٌ إذا القَطْر عن حاجاتنا حبسا

كِنٌّ، وكيسٌ، وكانونٌ، وكأس طِلا بعد الكباب.... ناعم، وكسا

فهذه الأمثلة تشير إلى نصوص سابقة، شعرا أو نثرا، وتأتى الإشارة قصيرة، فى كلمة أو كلمتين، ولكنها تستحضر الجو السابق، وتلمح إلى التفاصيـل، وتوحى بدلالات تفوق ما يحتمله النص الأخير فى بنيته اللغوية.

إن قصة يوسف، أو قصة يوشع، أو أبيات ابن سكّرة، قد بلغت من الشيوع، مامكنها أن تصبح جزءا من العقل الجمعى (التراث)، وأن يحتـل النص الحالى إلى مسرح تتلاقى فيه أرواح السابقين.

والاستلهام فى هذه الأمثلة عن قصد. فالشاعر أو الناثر يشير صراحة إلى المصدر الأول، الذى أصبح جزءا مـن التراث، يلمح الشاعر فيفهم القارئ، ويلتقـى الجميع على أرضية مشتركة.

ولكن فى حالات أخـرى، لايشير الشاعر إلى المصدر، ويصبـح التشابه نوعـا من توارد الخواطر»، أو «مـن عموم الغـرض»، أو «الاستعارة من القـول والعادات» وغير ذلـك من

تعبيرات يوردها القزوينـي ، وتوحي في جملتها بثقل التراث ، وتتلاقـى مع تعبيرات معاصرة للغذامى عن «جماعيه اللغة» ، أو « المخزون المعجمى» ، أو «البعد التاريخى» ، أو « الموروث الثقافى» ، (انظر الفقرة رقم ٣٠) .

ولايرى القزوينى فى مثل هذه الأمور سرقة ، فهـى أمور شائعة وملك للجميع ، ونتلاقى أو نتداخـل فيها النصوص . ومـن هنا نراه يرشـد إلى المنهج الصحيح فى مثـل هذه الحلات فيقول : « لاينبغى لأحد بتُّ الحكم على شاعر مالم يعلم الحال ، وإلا فالذى ينبغى أن يقال ، قال فلان كذا ، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا» ، (ص ٤٢٦) .

ـ٣٥ـ

كانـت هذه الـوقفة عنـد علوم البـلاغة ، لأبين أن الكثير مـن القضايـا التى تعـرض لها الغذامى ، يمكن أن يكون مدخلها البلاغة التقليدية .

فنظريـة الشاعريـة عند ياكـوبسون (ص ٦) ، يمكن أن يكـون مدخلها بـاب الحقيقة والمجاز ، وخاصة التفريق بين الدلالة الوصفية والدلالة العقلية .

ونظرية السيـاق عند بارت (ص ١٣) ، يمكن أن يكون مـدخلها علم المعانـى ومراعاة مقتضى الحال .

ونظرية النصية التى تناثرت خلال كتاب الغذامى ، نقلا عن البنائية والتشريحية ، يمكن أن يكون مدخلها علوم البلاغة الثلاثة (انظر الفقرة ـ ٣٢) .

ونظريـة التناصيـة عند بـارت ، يمكن الدخـول إليها عـن طريـق الاقتباس والتضمين والحل ، أو حتى عن طريق السرقات الشعرية (انظر الفقرة / ٣٤) .

ـ٣٦ـ

ولكن لايعنى هذا أن ماجاء فى كتب البلاغة مسـاو تماما لكل ماجاء عند نقاد الحداثة ، فليس علميا أن نساوى بين لحظتين تاريخيتين متباعدتين ، وأن نتجاهل منجزات الحضارة ، ونتائج العلوم ، ومكتشفات المناهج الحديثة .

وكل مانعنيه أن نقطة البداية تجعل النتائج مختلفة .

فالبدايـة من البلاغة العربية ، تجعـل التطور امتدادا طبعيا ، وتجعل الـوصول إلى النتائج

منطلقات من التراث ، شـأن كل أمم الأرض التى تملـك تراثا ، وحيتئذ يمكـن للباحث أن يصل إلى اكتشافاته من غير أن يتكئ على بارت أو غيره ، وقد يسبق بارت لأن تراثه قد سبق تراث بارت فى كثير من القضايا السابقة .

أما البداية من بـارت وياكوبسون وكولر، فإنها قد تجعل البـاحث يغترب عن نفسه وعن بيئته .

فقد اغترب الغـذامى عن نفسـه ، كما رأينا فى آرائه النظـرية ، وأصبح بيتـا تسكنه أرواح البنائيين والتشريحيين ، ويحتل غرفة رولان وسوسيير وكولر.

أما اغترابه عن بيئته ، فهو يتمثل فى الصورة التـى قدمها لشخصية حمزة شحاته كنموذج تطبيقى .

الخطيئة والتكفير
مسحة مسيحية

-٣٧-

لقد انطلق الغذامى من فكرة مسبقة يعكسها عنوان «الخطيئة والتكفير» ، وهى فكرة الخطيئة الأولى كما وردت فى الكتاب المقدس .

وقد أحيطت الخطيئة الأولى فى الكتاب المقدس ، بجو من الإحساس بالندم ، ومطاردة الذنب للإنسان مدة حياته ، وانعكس هذا على النظرة نحو الحياة الدنيا ، فهى عقاب على الخطيئة ، والتكفير يكون برفض هذه الحياة والاستخفاف بها ، إن الموت حينئذ يكون هو الخلاص من هذا السجن ، الذى استحقه الإنسان بسبب خطيئته الكبرى .

وهذه هى شخصية حمزة شحاتة كما عكسها الغذامى ، فهو صورة لمسيح جديد ، يحمل خطايا عصره ، ويكفر عنهم بالصلب والندم ورفض الحياة الدنيا ، يقول عنه الغذامى .

«ومادام شحاتة قد بلغ هذه المرحلة الحساسة فى وعيه بالنموذج ، وفى اقتناعه به ، فإنه أمام حتمية أكيدة هى : أن من أحس بالخطيئة وأدركها ، فلابد أن يسعى للخلاص . ومسعى شحاتة للخلاص جاء عن طريق التكفير. وقد برزت فكرة التكفير فى رسائله إلى ابنته شيرين . إذ يقول فى الرسالة رقم ٢٨ مايدل على حسه بالخطيئة ، وتطلعه للخلاص عن طريق التكفير. وفيها يفرق شحاتة بين أن يعيش المرء وبين أن يحيا . فالعيش للغافلين ، والحياة تكون لمن أراد أن يرتقى بنفسه فوق مستوى العيش البهيمى ، ولكن لذلك ضريبة فادحة دفعها شحاتة غالية ثمينة وكبيرة بمقدار حجم إحساسه بالخطيئة الآدمية . يقول شحاتة (إن أى تقدم أو استعلاء يتطلب منا ثمانا كبيرا يتحتم علينا أداؤه ، وهو ضريبة أن نحيا على أن نعيش . إن الذين يعيشون فقط ، وكالآخرين ، لايدفعون هذه الضريبة التى نشعر بقسوتها ، كلما انطفأت فى ظلمة حياتهم شمعة بها يتساقط عليها من دموع جراحهم الصامتة . كان سيزيف الأسطورة ، يحمل الصخرة جاهدا إلى القمة معذبا بتصبيب عرقا ، فإذا كاد أن يصل ، انفلتت وعادت إلى السفح ، إنه شقاء كتب عليه . وكذلك من يحلمون بأن يحيوا حياة ترتفع عن مستوى العيش)-» (ص ١٦٥) .

وتتناثر هذه الصورة لشحاتة خلال صفحات الكتاب[1] ، والتى تقدم فى النهاية

---

(١) انظر الصفحات :١٦١و ١٦٥و١٦٨ و١٦٩ و١٧٥ و١٧٦ و١٧٨ و١٧٩ و٢٠٢ و٢١١ و٢٨٤ .

نموذجا لمسيح يحمل صليب عصره، وينوء بهذا الحمـل، ويسعى للخلاص منه، ولو عن طريق الانسحاب كلية من الحياة، أو مايسمونه بالتكفير بالمفهوم المسيحى.

وقد حرصت على إيراد هذا الاقتباس الطـويل ، والذى يحمل رأى الغذامى والاستشهاد عليـه من خـلال إحدى رسـائل شحاتـه ، ليعرف القـارئ مصافحـة أن رسالـة شحاتـة ، كاستشهاد ، لاتستطيع أن تنهـض بكل كلام الغذامى الطويل والمنمـق ، شأنه فى كثير من اقتباساته ، فهو يدخل بفكرة مسبقة ، يحاول أن يفرضها على أدب شحاته.

إن رسالة شحـاتة لاتعكس فلسفة الخطيئـة الأولى ، بل هى مجرد أسطر لـرجل معذب نفسيا ، يحس بالإحباط من كل جانب ، ويرى فى أسطورة سيزيف ، انعكاسا لحياته . وهى صورة أقرب إلى العبثية ، بمفهومها الغربى ، والتى كانت شائعة فى مصر فترة وجود شحاته . وستزيد هذه الصورة إيضاحا ومن خلال المصافحة لشعره (الفقرة / ٣٨) .

ذلك هـو الجو الذى يحيـط بالخطيئـة الأولى فى التراث المسيحى ، وهـو جو يختلـف فى ملابساته عن التراث الإسلامى .

فـالخطيئة الأولى فى التراث الإسـلامى ليسـت ذنبا يطـارد الإنسان ، ويجعلـه دائما يحس بالـذنب والعـذاب النفسى ، ويثير لديـه نوازع القلق ، كما نـرى فى نموذج الغـذامى (ص ١٤٩) ، والأرض ليسـت انحـدارا وعقـابا ، كما يصـور الغـذامـى أيضـا (ص ١٤٨) . إن الخطيئة الأولى كـانت سببا فى عمارة الكـون ، وإلى أن يصبح الإنسان خليفـة الله فى أرضه ، والأرض هى مملكة الإنسان يعطيها معانيها ويمنحها الأسماء .

وثنائيـة الخطيئة والتكفير فى التراث المسيحى ، يقابلهـا ثنائية الخطيئة والتـوبة فى التراث الإسلامى . والأمـر ليس مجرد بديل لفظى ، بل هـو يعكس موقفا حضاريا يختلـف اختلافا جذريا .

إن التوبـة بالمفهوم الإسلامـى تعنى التطهر ، والخلاص مـن عقد الذنب والنـدم وتحمل خطايـا الآخرين . ويتغير مـوقف الإنسان بعدهـا تماما ، فلم يعـد ينظر إلى الدنيـا كعقاب وانحدار ، بـل أصبح ينظر إليها كتجـربة جديدة ، يمارس فيهـا مواهبه الإنسانيـة ، وأصبح أشد وعيا بحيل الشيطان . فقد استوعب الدرس من الخطيئة الأولى ، وأصبح إنسانا جديدا يضيف إلى حصيلته عنصر الوعى .

إن عنصر الخير هنا ينتصر على الشر ، ولم يصبـح الإنسان فريسة لـلأحاسيس المعـوقة . وهذا العنصر قـد غاب عـن الملائكة ، التى خشيـت أن يملأ الإنسـان الأرض فسادا ، وأن يسفك الدماء ، فقال لها الله عز وجل : ﴿ إنى أعلم مالاتعلمون ﴾ [١]

---

(١) سورة البقرة : ٣٠ .

ولكن ، لايعني هذا أنني أفسر شحاتة من خلال موقف إسلامي ، بعد أن رفضت فلسفة الغذامي المغتربة ، فإن كلمتي « فلسفة» و«موقف » كبيرتان على شحاتة ، فشعره لايعكس فلسفة ولاموقفا.

إن شعره يقدم لنا شخصية قلقة ، لم تستطع أن تحقق ذاتها ، ولم تناضل كثيرا من أجل هذا التحقق ، فوقعت فريسة الشكوى والمرارة .

ويمكن أن نتبين في شعره أربع مراحل ، تتعاون جميعها على تقديم صورة ، ولا أقول نموذجا ، تحدد معالم شخصيته ، وهي :

١ ـ المحور الأول يمثل تركيبة الشاعر الفنية ، والتي تدفعه إلى أن يمارس حياته ، كفنان ، دون قيود .

٢ ـ والمحور الثاني يقف في مقابلة المحور الأول ، وهو يتمثل في المجتمع الذي يقف ضد حريته كفنان ، ويضع قيودا كثيرة على انطلاقته .

٣ ـ والمحور الثالث يمثل النتيجة التي ينهزم فيها الفنان داخل شحاتة ، وينتصر المجتمع ، وتكون النتيجة هي الحرمان والشكوى .

٤ ـ أما المحور الرابع ، فهو يشير إلى السبب المتمثل في تركيبة الشاعر النفسية ، وهي تركيبة مسالمة ، لاتميل إلى المجابهة والتحدي ، وترضى من النعيمة بالإياب .

وإذا أردنا اختصارا لهذه المراحل من واقع قاموس الشاعر اللغوي ، فإننا نجده في أربع مفردات تتكرر كثيرا في شعره ، وتمثل مراحل في حياة الشاعر ، وترمز كل منها إلى المحاور الرئيسة في تركيبته .

فكلمة « الهوى» تتردد في أكثر من قصيدة ، بل وتأتي عناوين لقصائد مختلفة (أهواك ـ لم أهواك؟ ـ في دروب الهوى ـ لاتقولي أهواك ـ مغاني الهوى) . والكلمة تعني في قاموس الشاعر حياة الفن والانطلاق ، وحب الطبيعة والربيع .

يازمان الهوى ترامى بك الأنين وضاقت على خطاك القيودُ
ما أرى للربيع بعدك معنىً فالسَّنى فيه باهتٌ والورودُ
يازمان الهوى ، مضيت بدنيا تي ، فما اجتاز بعدها العمرَ عيدُ

ويقابل هذه الكلمة مفردة أخرى هي « العقل» . (انظر: ص ١٥٦ ـ ١٥٨ ـ ١٦٢ ـ ١٦٥ ـ ١٨١ ـ ١٨٤) . وهو لايعني بالفعل ذلك المعنى اللغوي الذي يفيد الانضباط

والتروى، ولكنه يعنى به «القيد» ، الذى يضعه المجتمع أمام هواه واندفاعه كفنان.

بئس ماتبتغى العقول طلابا فوق أنقاض حسّنا والشعورِ

بقيود من الزواجر تعتا ض من اللب مهملا، بالقشورِ

قد أحلّت وحرّمت وغدا النا س لغاياتهم، بلا تقديرِ

والموازين قائمات على العهد بدعوى سلطانها المدحورِ

ما أرى العقل غير راكب لجٍّ باحث عن هداه فى وَيجور

وتأتى المفردة الثالثة « الظمأ» لتعبر عن الفجيعة التى أصيب بها الشعر فى بنيته الفنية، فقد تغلب القيد ومات الشاعر، وكانت مفردة الظمأ من أكثر المفردات دورانا فى قاموس الشاعر : (ص ٢٨ ـ ٢٩ ـ ٣٩ ـ ٤٠ ـ ٤٢ ـ ٤٤ ـ ٥٠ ـ ٥٤ ـ ٦٥ ـ ١٥٢ ـ ١٥٩ ـ ١٧٦)، ويعبر عنها بصدق وحرارة.

ظمآن يحرقنى شوقى ويعصف بى يأسى، ومورد نفسى حافل كَثِفُ

وتأتى المفردة الأخيرة « السكون» لتبين الحالة التى انتهى إليها الشاعر، فقد استسلم للضغوط ، وأخذ يردد فى قصائده كلمة السكون : (ص ٩٨ ـ ١٠٠ ـ ١٠٣ ـ ١٥٦ ـ ١٥٨ ـ ١٦٦) ، وكان يعنى بها حالته النفسية التى مالت إلى الإحباط واليأس .

وطرحت أعباء الشعورِ

بكل ماقد كان منكِ

وما يكونْ

وخَلَصَتُ من تلك السفاسف والقشورِ

ومن فجاءات الجنون

ونعمت بعدك بالسكونْ

فلا صراع ولادموعَ ولاظنونْ

وتتآزر هذه المفردات الأربع (الهوى ـ العقل ـ الظمأ ـ السكون) ، فتقدم لنا صورة للشاعر مستخلصة من شعره، دون إسقاطات فلسفية أولا هوتية لم ترد فى قاموسه. فمفردات، مثل : التفاحة وحواء والإغراء والشيطان، لم ترد بصورة لافته فى شعره ، يمكن أن يقف عندها القارئ، ويستخلص منها نموذجا أدبيا يمتد إلى كل شعره .

وصورة الماضى عنده لم تأت تغنيا بالفردوس المفقود. فهو دائما عنده الماضى الذى يجر ذكرى قريبة تتعلق بواقعه، وهو شديد الرفض لهذا الماضى، ولايتمنى أن يعود إليه. وهى صورة تثير ذكريات أليمة تتردد فى قاموس الشاعر : (ص ٢٢ ـ ٥٠ ـ ٥١ ـ ٨٠ ـ ٨٨ ـ ٩٢ ـ ٩٥ ـ ١٢٠ ـ ٢١١ ـ ٢٢١) . يصور الشاعر هذا الماضى فى قصيدته « الماضى الحائل » ، فيقول :

سرت فى ذات مساء شاحب	قاتم الأرجاء ، مطموس الظِّلال
مُطرقا أصغى لماضى ذكريات	بعثتها ومضاتٌ من خيالى
لحظة فى سرعة الضوء أطافت	بى على كُره، وفى طول الأبدْ
خلت أن الكون أمسى بعدها	راجفا كالبحر، يرمى بالزبد
وإذا الماضى وما أودعتهُ	من ملاهى وَمَرازى عُمُرى
ضارب فى صحراء الكون ماض	أتراه كان يقفو أثَرَى
وتلاقينا على غير اشتياقْ	وكذا عشنا على غير وفاقْ
وتعارفنا وقد كنا تناكرْ	نا قديما، وتواعدنا الفراقْ
ومشى نحوى مكدود الخطى	ظاهر اللوعة مرهوب الأسى
عاتيا ترسل عيناه الكلامْ	يتلظى، وهما لم تَنْبِسا

فالشاعر، من خلال هذه المفردات مرتبط، بواقعه، يريد أن يحقق ذاته فلا يستطيع، فيشكو ويتألم، ثم يستسلم ويسكن :

وتتناثر هذه الحالة فى كل قصائده. ويمكن أن يختزئ الفقرتين الأخيرتين من قصيدته « لم أهواك»؟ كتجسيد لهذه الحالة.

أنصيبى من الهوى هذه الوقْدةُ	يَشْقى بها فؤادى اللهيفْ
أفأنت الجانى علىّ وإلاّ	هو فكرى الظامئ وحسّ العطوفْ
وهما فيك ثائران عفيفا	ن كما ثار فى القيود الرسيفْ
طلبا فيك ما أضلاَّهُ منْ حلْم	، ومافيك ظاهر مكشوفْ
وكذا يطلب الخيالُ الأمانىْ	وهوْ عن واقع الحياة عزوفُ
والهوى، كالحياة، يد يبلغ الجا	رمُ منها، مالاينال العفيفُ
رب نفس نالت مناها على العَيْش	وأخرى نصيبها التسويفُ
وهى دنيا الشذوذ يرتفع الجا	هل فيها، ويُستذل الحصيفْ

الغذامى
بعيد عن الأسرار الجمالية
ـ ٣٩ ـ

مازلنا حتى الآن نـدور حول شخصية شحاتة ، ونعترف بأن هذا المنهـج قد يبعد القارئ عن الأسرار الجمالية ، وعذرنـا هنا ، أن الغذامى قد استهلك طاقتـه فى استخلاص نموذجه من أدب شحاتة ، وتشعب به الحديث إلى أفكـار فلسفية ولاهوتية ونفسية وشخصية . وغير ذلك مما يبتعد عن البنية الفنية للنص .

وقد حاول أن يتدارك الأمـر فى الفصول الثلاثة الأخيرة التى خصصها للجـوانب الفنية ، فيما يقل عـن تسعين صفحة من حجم الكتـاب الذى يصل إلى ٣٤٨ صفحة ، مـن القطع الكبير.

وأقـول عـن قصد « فيما يقـل » لأن هـذه الصفحـات ، وإن كـانت تمتـد مـن ٢٥٩ إلى ٣٤٣ ، إلا أنها لم تخلص تماما للجوانب الفنية ؛ فقد استطرد فى شرح نظرية استبدت بمعظم هذه الصفحات ، ولم يتبق منها سوى خمسين صفحة للناحية الجمالية وعلى أحسن تقدير كما ذكرنا فى الفقرة / ٢٦ .

وهنا تبدو المفارقة . فالغذامى منذ الصفحـات الأولى تبنى منهجا يزعم أنه يتجاهل كل الإسقاطات التى هى خارج البنية الشكلية للنـص الأدبى ، ولكن كتابه يسرف فى التجريد النظرى من ناحية ، وفى اقتراح نمـوذج فلسفى لاهوتىّ من ناحية ثانيـة ، ثم يأتى الحديث عن الجماليات فى صفحات أخيرة منقطعة الصلة عن نموذجه فى الخطيئة والتكفير من ناحية ثالثة .

على أى حال ، اختار الغـذامى من بين شعر شحـاتة كله ، ثلاث قصـائد ليست هى أجمل مافى شعره :

١ ـ قصيدة « ياقلب مت ظمأ » ، وقد عقد لها فصلا تحت عنوان « انفجار الصمت » .

٢ ـ قصيدة « جدة » ، وقد عقد لها فصلا تحت عنوان « الموال الحجازى » .

٣ ـ قصيدة « غادة بـولاق » وقد عقد لها فصلا تحت عنوان « الصوت المبحـوح : تغريب المألوف » .

وقد وقعت هذه النصوص الثلاثة تحت مـايمكن أن نسميه باستبداد المنهج(١)، الذى اتخذ مظهرين عنـد الغذامى يتمحوران حول فكـرتيه الرئيستين عن النصيـة والتناصية ، كما سبق أن ذكرنا . (الفقرة / ٢٩) .

فالغـذامى منـذ الصفحات الأولى فى كتـابه ، يعلـن أنه سيتبنـى منهجا ، مـرة يسميه بالتشريحية ، وأخرى بالتفكيكية ، وهو فى كل مرة يعنى تفكيك النص إلى وحيدات صغيرة ، قد تكون هى الحرف ، ثم يركز على هذه الوحيدات .

إن هذا المنهج التفكيكـى قد استبد بالغذامـى ، وأوقعه فى أحكام جزئيـة ، حجبت عنه الرؤية الكلية ، فهو فى قصيدة « ياقلب مت ظمأ» ، يقف وقفة طويلة عند العنوان ، ويقف وقفة أطول عند الحرف الأول من العنوان .

فهو يتحدث طويلا عـن العنوان . وتلمس فى حديثه شيئا من التأثر بالمذاهب الحديثة فى النقد التشكيلى ، والتى تلغـى فكرة العنوان . فاللـوحةأو التمثال لايحتاجـان إلى عنوان ، لأنـه وجود وتكـوين وحضـور . إن وضع العنـوان فى مثل هـذه الحالة هـو عملية عقليـة ، تلخص« الحضور فى بطـاقة صغيرة قد تحمل كلمة أو كلمتين ، ولكنهـا لاتستطيع أن تحيط بالتكوين كوجود .

---

(١) لن نقف طـويلا عند الأخطاء النحـوية والصرفية فى كتاب الغذامـى ، لأننى هنا معنى بمنـاقشة المنهج ، ولكن لابد من الإشارة إلى خطأين صرفيين لايمكن إرجاعهما إلى المطبعة ، وهما :

(أ) ص ٢٨١ يذكر أن « خيالات» جمع تكسير، ثم يرتب على هذا الخطأ أحكاما فنية ، وهى أن هذه الصيغة قد استدعت جموع تكسير أخرى تـؤدى إلى تناغم الإيقاع والحركة ، مع أن صيغة « خيـالات» ملحقة بجمع المؤنث السالم .

(ب) ص ٣٠٨ يورد الأبيات الثلاثة الأولى من قصيدة « جـدة» ويرى أنها تحتوى على فعلين ، وعلى اسم فاعل واحد فقط ، ومـن هنا فإن الحركة ، كما يرى ، فى هذه الأبيـات تأتى من منطلقات أخـرى غير الجملة الفعلية . ومن هـذه المنطلقات مايسميه « انطـلاق المدى» وهو يعنى بذلـك الفصل بين المبتدأ والخبر بالظـرف فى الجملة «النهر بين شـاطئيك غريق» . وهـو ينسى أن صيغ المبـالغة التى تعمـر بها الأبيات هى من أسماء الفـاعلين مع المبالغة فى الحدث ، فالغريق زيادة فى الغرق ، والصـاديات زيادة فى الصدى ، وينسى أيضا أن أسماء الفاعلين وأسماء المفعولين وصيغ المبالغة ، وهى صيغ تعمر الأبيات الثلاثة ، تشترك مع الفعل فى إفادة الحدث دون الزمن كما يقول الصرفيون ، فـالأبيات مليئة بالحدث مـن خلال هذه الصيغ . أمـا مايتكلفه عن فكـرة « انطلاق المدى مثلا ، فإن شحاته لم يفصل بين المبتدأ والخبر إلا بسبب « التصريع» ، وهـى فكرة فنية موسيقية يهواها شحاتة فى كثير من قصائده .

وهـذا الحديـث الطويـل على الـرغـم مـن أهميتـه وعصريته ، قـد يصـدق على الفنـون التشكيلية ، التـى تساعدهـا مادتها الخام ، مثـل الحجر أو القماش ، على الحضور والـوجود الماثل أمام العين ، ولكنه لن يصدق على فن مثـل الشعر ، والذى تمثل الكلمة مادته الخام ، وهـى مادة لها تـاريخ طـويل مـع المعنـى ، فضلا عـن أنها رمزيـة بحكم انتمائهـا إلى أسرة «اللغة» .

وقـد يتطبق هـذا الحديث على شـاعـر آخر غير شحـاتـة ، ولكنه لـن ينطبق أبـدا على شحاتة ، الـذى لم يكن يهتم بوضـع عناوين لقصائده كما جـاء فى مقدمة ديوانـه ، ومن هنا حـدث اضطراب فى عنـاوين قصـائده . إن قصيدة « يـاقلـب مت ظمـأ » ، والتى اعتمـد الغذامى عليها ، وراح يريق حديثا فلسفيا تجريـديا حول هذا العنوان ، إن هـذه القصيدة قد وردت فى ديوانه تحت عنوان آخر هو « المعاناة » (ص ٣٤) . وإن قصيدته « غادة بولاق » قد وردت تحت عناوين مختلفة ، كما ذكر الغذامـى فى أحد هوامشه (ص ٣٢٩) ؛ فمرة جاءت تحت عنوان « ياجارة النهر » ، وثانية تحت عنوان « رسالة الحسن » ، وثالثة تحت عنوان « قصة الحياة » ، ورابعة تحت عنوان « نفيسة » ، وكل هـذا يدل على أن الحديث عن دلالة العنوان فى شعر شحـاتة ، واستنتاج بعـض الأحكام الفنية من عنـوان قصائده ، حديـث لايعتمد على أساس علمى .

ثم يقف الغذامـى بعد ذلك وقفة أطول عند الحرف الأول مـن العنوان ، ويروح يتحدث بجلبة عما يسميه « اليـاء الشحاتية »[1] ، حديثا يغلـب عليه « استبداد المنهج » الـذى يقود صاحبه إلى أخطاء معـرفية ونحوية . فهو يحاول أن يفسر حالات النـداء فى القصيدة ، وهو يقدم على هذا التفسير محملا بفكـرته السابقة عن النموذج . وهـو يفترض أن النداء فى هذه القصيدة يتطور مـن حالة الآخر إلى حـالة الذات ، وهو يعتمـد فى هذا الافتراض على خطأ نحوى . مفاده أن حالة النداء الأولى فى القصيدة جاءت نكرة : « ياقلب غرك من ماضيك رونقة » . وأن حالة النداء الأخيرة قد وردت معرفة « والماء ، لاماء ، ياقلبى فمت ظمأ » ، وإن هذا يدل على حالة تحول عند الشاعـر من التركيز على الآخر ، أى آخر ، إلى التركيز على نفسه من خـلال تعريف الفكرة بضمير المتكلـم ، « ومن هنا ، جـاءت أدواته الفنية متحولـة من ارتباطها السـابق مع الآخر . إلى ارتبـاط جديد مع الـذات الداخلية ، فتلاحمت مـع القلب الذى جاء منكـرا فى الأول ، أى مجرد قلب ، ولكنه يتعمق أخيرا فيصبح : قلبـى ، ياقلبى . وبذلـك يتم الانكماش المطلق داخـل الذات ، وينحسر مدى الشـاعر من الحيـاة ، ليغلق

---

(١) يمكن أن يصنف هذا الحديث تحت مايسميه البلاغيـون باستخدام صيغة النداء فى غير معناها الأصلى ، وذلك فى حالات كثيرة ، ذكر الدكتور بدوى طبانة بعضها فى كتابه « معجم البلاغة العربية : ٢/ ٨٧١ » .

أبواب نفسه، ليدعوها للموت: لاماء ياقلبى فمت ظمأ. وتتحقق بذلك فلسفة الشاعر فى أنه (لاشىء يعطى تفسيرا تاما للحياة غير الموت). وذلك بعد أن وجد النموذج نفسه فى متاهة ضائعة، ورأى مكانه فى هذه المتاهة يأخذ بالضيق، مثلما أخذ ظله، بالانحسار» ص ٢٦٨).

إن هذا التحليل تعسفى، فهو يعتمد، من ناحية، على تتبع « الياء» فى سياق قصائد أخرى عند شحاتة، دون أن نعرف تاريخ كل قصيدة، حتى يمكن أن نتحدث عن تطور تاريخى من مرحلة إلى مرحلة. ومن ناحية ثانية فإن حالة النداء الأولى « ياقلب» ، وهى مما يسميه النحاة بالفكرة المقصودة، وهى لاتعنى قلبا نكرة « مجرد قلب»، بل تعنى قلبا معينا هو قلبه، وهى لاتفيد العمومية بل تفيد الخصوصية، مثلها مثل المعرفة، وهى من أجل ذلك تأخذ فى الإعراب أحكام العلم، فتبنى على الضم فى حالة الإفراد، ولاتختلف دلالتها فى هذه الحالة عن دلالة المعرفة، ولايبرر هذا الحديث الطويل عن التحول من مرحلة الآخر إلى مرحلة الانكماش، لولا استبداد المنهج الذى يلوى عنق النحو، ويودى بالأكاديمية، التى لاتحكم بفكرة التطور من مرحلة إلى مرحلة، إلا بعد تتبع تاريخى شاق ومحدد، لايتستر وراء عبارات كبيرة ومطاطة.

وكانت النتيجة لمثل هذا التفكيك الجزئى، أن تشرذمت القصيدة، وتحولت إلى شظايا صغيرة تحجب الرؤية الكلية.

وقد عاب النقاد المعاصرون على البلاغة التقليدية، وقوعها فى أسر أحكام جزئية واهتمامها بالتشبيه أو الاستعارة أو المحسن البديعى، دون أن يصحب ذلك نظرة كلية حول القصيدة. وقد عادت هذه الأحكام الجزئية تطل علينا من جديد تحت عناوين براقة هى «التفكيكية» أو «التحليلية»، وفى ثوب عصرى نعتبره فتحا فى ميدان النقد الأدبى.

حقا، تحدث الغذامى عما سماه « مدار الأثر» فى هذه القصيدة، وهو حديث يمكن أن يؤسس من خلاله النظرة الكلية بعد حديثه الطويل عن النظرة التفكيكية، ولكن حديثه عن « مدار الأثر» جاء عاما ومجردا، ولم تنل القصيدة منه سوى بضعة أسطر لاتفيد شيئا، وهى بالتمام والكمال: « ولو عدنا الآن إلى القصيدة بهذه الروح، وقرأناها لا كمعنى ، وإنما كنص ذى إشارات تتحرك حسب سياق ينتظمها بمحاور مطلقة، وتركنا ذلك ينساب فى نفوسنا ساحين لإيقاع القصيدة ولحركيتها لتطلق نفوسنا، فإذا ما انطلقت النفوس، وسبحت فى فضاء ربها، فإن كل مايقدح فى مخيلتها ومايتصور لها يصبح شعرا ممتدا للتجربة ذاتها غير خارجى عنها، وليس بطارئ عليها، وإنما هو من صلبها، وهذا هو الأثر، وهذه هى القصيدة». (ص٢٨٩).

استبداد المنهج والانحيازية

- ٤١ -

أما التناصية، فقد أوقعته فى خطأ منهجى آخر، وهو الانحياز لموضوعه .

فالتناصية جاءت فى مصادرها الغربية التى نقل عنها الغذامى، كاستدراك على النصية التى يمكن أن تحصر القارئ فى بُعد آنى . ومن هنا، أضافت التناصية بعدا تاريخيا، قد سميناه من قبل بالتراث (الفقرة / ٢٩) . فالفكرة، إذن، فى مصادرها تعنى هضم التراث وتحويله إلى لبنة داخل النص، بحيث لايمكن تمييزه عن النص .

والتناصية، بهذا المفهوم، تعنى أن الأخير لايكرر الأول، وإلا أصبح نسخة مشابهة تقل فى الأهمية عن النسخة الأولى؛ فالنسخة الأولى أصلية ومبتكرة، قد أضافت فى حينها إلى عصرها، أما الأخيرة، فهى مقلدة، صورة ممسوخة لشخص قد وقع تحت سيطرة الأجداد، تماما مثل سكان مدينة الموتى فى مسرحية سارتر « الذباب »، والذين تحولوا إلى جزء من الأموات، لايستطيعون، ولايودون، الفكاك من سيطرة أرواح الأجداد، لولا شجاعة «أورست»، التى أنقذتهم من تلك اللعنة القاتلة . أو قل، بعبارة أخرى، هى مثل جثة الأب فى قصة يوسف إدريس، حملها فى سيارته، واحتفظ بها بدلا من أن يدفنها، حتى تعفنت وفاحت رائحتها، ولم يملك شجاعة أورست فيتخلص منها كتكوين مادى، ليحتفظ بروحها كملهمة له فى مسيرته الجديدة .

فهناك، إذن فرق كبير بين الاستئناس بأرواح السابقين، وبين تقمص أرواح السابقين .

التناصية بالمعنى الأول، بعد تاريخى يضيف إلى البعد الآنى، ولكنها بالمعنى الآخر نوع من السرقات الأدبية بمعناها المذموم .

وقد وقع الغذامى تحت سيطرة « التناصيه» بمعناها الأول، وهو يحلل قصيدة شحاتة «غادة بولاق» . كامتداد لقصيدة الشريف الرضى « ياظبية البان ترعى فى خمائله»، فأحال كل تقليد وكل تكرار فى قصيدة شحاتة إل نوع من التناصية، تستلهم النصوص السابقة، وتستأنس بأرواح الأجداد . إنه يقبل على نص شحاته وهو محمل بمنهج سابق، فاستبد به المنهج، واستبد هو بالنص وأحاله إلى مجموعة اجتهادات وإسقاطات بعيدة عن بنيته الفنية .

إن قصيدة « غادة بولاق» فى حد ذاتها وبعيدا عن استبداد المنهج هى قصيدة طولية

مترهلة ، تتكرر فيها المعـاني ، وتكثر الأستطرادات ، وتزدحم بـالأدوات المشحونة التي تثير الانفعال كأدوات الاستفهـامات ، وبكثرة النداءات المباشرة التـي تحول بين القارئ ونفسه ، وتأتي نهايتها فتحدُّ من زخم التجربة . إن البيت الأخير يأتي فيطيح بالبناء الفني ، ويكسر حدة الانفعال ، فكل ما مربه من معاناة هو مجرد صدفة كان يمكن أن يتوقاها .

ما كنت ياقدرى العاتي سوى امرأة   ممن مـررن بقـلبي لو تـوقاك

والقصيدة بهذه المباشرة والتكـرارية والتقليد ، تقل بكثير عن قصيدة الشريـف الرضى ، التي تأتي محبـوكة ، قليلة الأبيات ، توحي أكثـر مما تنص . وعباراتها مريشة تـرتفع بالمرء إلى فوق ، بعيدة عن الانفعـال المباشر أو الحياة اليومية . ومفرداتها محملـة بعبق الطبيعة ، تخرج عن قـاموسهـا عبر إشارات فنية ، تحيـل التجربـة إلى لحظة تصـوف فى محراب الفن والجمال والطبيعة .

ولكن كل هـذا يغيب عن الغذامى ، لأنـه أقبل على النص وهو محمل بمنهـج سابق ، أوقعه فى انحياز مقيت جعله يرى فى شعْر شحاتـة كل ابتكار؛ فإذا أكثر من النداءات التي تصل إلى نحو ستـة وعشرين نداء ، فإن هذا يعـد تمددا تناصيا لجملة النداء الـواحدة عند الشريف الرضـى ، ويدل على الانفتاح والانشراح على حد قـوله . وإذا ماكرر شحـاتة ستا وعشرين قـافية مـن بين تسع وتسعين ، فـإن هذا يـدل على التناصيـة التي تمتـد إلى جذور تاريخية .

وتكون النتيجة أن يبرر الغـذامى كل شيء عند شحـاتة حتى لو كـان لايحتمل التبرير. فالتصريع عنـده مبرر، وتأخير النداء مبرر، والسرقة من الشعراء الآخـرين مبررة ، والتكرار والمباشرة وكثـرة النداءات والاستفهـامات مباشرة مبررة ، وتمثـل قصيدتـه فتحا جـديدا بين الشعراء ، حتـى لو كـانوا فى منـزلة المتنبـي وامرئ القيـس والشريف الـرضى وابـن زيدون وشوقي ، « وبذا يقف نص شحاته كفاتحة لمداخـلات متعددة ، تأتي من مداخل متباينة ، لتتلاقى مع نصوص كـانت بعيدة عنها ، فألف بينها جميعا نـص واحد ، هو قصيدة « غادة بولاق» التي صارت تمدد القصيدة « ياظبية البان» ، وواسطة لمداخلات مع نصوص أخرى سواهـا ، وهذه إضافة للقصيـدة الأولى وإحياء لها ، وإعادة لإنشـائها من جديـد فى ذهن المتلقى ، وهـذا هو (إعادة الرؤيـة) ، أي إبداع النص من بين آلاف النصـوص ، وتشكيلها برؤية جديدة تتيح مجالا لنصوص أخرى جديـدة ، كى تنبثق من قلب هذا النص ، ليبقى الأدب دائما حيا نابضا بالحياة والتجدد ، ولايركن إلى سبات يميته ويجمده» . (ص ٣٤٣) .

ومن هنا وقـع الغذامى فى اغتراب أخر. فـإذا قلنا من قبل فى الفقـرة / ٣٦ إنه قد اغترب عن بيئتـه ونفسه ، فإننا نضيـف الآن « وعن ذوقه أيضـا » ، فهو لم يصافح القصيـدة مباشرة

حتى تـأنس إليـه وتبوح لـه ـ بأسرارهـا بل حـالت بينه وبينهـا مناهـج مستبدة مـن أقوال الآخرين .

وهذا الاغتراب أشد أنواع الاغتراب ، لأنه يمس وجدان الإنسان .

ـ ٤٢ ـ

إن خير منهج فى النقد هو ألا يكون لك منهج .

وهذا لايعنى أن الأمر فوضى «سداح مداح» .

ولكن يعنى أن النقد الأدبـى هو إبداع ، ولن يكون هناك إبـداع إلا اذا تخلص المبدع من ثقل الآخرين ، وأصغى لنداءاته الخاصة .

ولن يكون هنـاك نقد أيضا ، إلا إذا تخلص الناقـد من استبداد المناهج ، والتقـى بالنص مباشرة ، يستكشف دلالاته ، ويصغى إلى إشاراته ، ويتوحد بحركته الفنية .

ثم تأتـى بعد ذلك الخطوة الثانية ، وهـى الوعى بهذه الحركة ، ومتابعة سيرهـا ، وتقويم ذلك السير، ثم وضع كل ذلك فى لغة نقدية علمية .

فالنقد كما أنه إبداع ، فهو أيضا وعى .

وهنا المعادلة الصعبة بين الوعى والإبـداع . ولن تحل هذه المعادلة إلا إذا تحول الوعى إلى جزء من العملية الفنية . بمعنى أنه لايظـل وعيا متيقظا ، يردد آراء الآخرين ، ويحفظ الكثير من الاقتبـاسات ، ويسرف فى وضـع الجداول والأشكال ، بـل يطرح كـل ذلك ، لتبقـى فى النهاية الترسبات الأخيرة ، التى تضاف إلى تركيبة الناقد ، وتوجه موهبته الفنية . فالناقد ، كما قال أحـد النقاد ، هو كالليـث يتكون من عدة خـراف مهضومة . ولو ظلـت هذه الخراف داخل النـاقد دون هضم ، فـإنها ستعوق عملية التمثيل ، وتحول النـاقد إلى مجموعـة خراف تصيح : «ماء ، ماء» . أما إذا تحولت إلى ذرات داخل الليث فانها تكسبه حيوية وبقاء .

ومن هنا فإن العبارة السابقة « إن خير منهـج فى النقد هو ألا يكون لك منهج» ، يمكن أن نضيف إليها على ضوء ماسبق : « بشرط أن تستوعب كل المناهج ثم تسقطها من عقلك المتيقظ» .

ومن هنا ، فـالناقد لايخاصم المنهـج الاجتماعى ، أو منهج التحليل النفسـى ، أو منهج البنيوية ، بل يستوعب كل هذه المناهج ، ثم يطرحها من ذاكرته الواعية ، ثم يقبل بعد ذلك على النص متخففا من كـل شىء ماعدا موهبته ووعيه المغموس فى الموهبـة ، فيعايش البنية الفنية ، ويتفهم إشاراتها الاجتماعية والنفسية والمعرفية .

ولايعنى هذا أيضا أن الناقد مشغول بـاصطياد الإشارات الاجتماعية والنفسية والمعرفية، وإلا وقع تحت استبداد مـن نوع جديد ، بعـد أن رفضنا الاستبدادات كافـة فى مجال الفن، حتى لو تسترت تحت رداء المناهج العلمية الحديثة .

إن الإشارات الاجتماعية أو النفسية أو المعرفية، لايركـز عليها الناقد كمعلومة منفصلة، ولكن ينظر إليهـا كشىء داخل النص، بعـد أن تخلصت من دلالاتها الوضعيـة، لتكون لها دلالة جديدة فى سياق النص .

وربما كانت كلمة « تخلصت» غير دقيقة، وأفضل منها كلمة « جمّدت» الدلالات الأولى بصفة مـوقوتة، تسمـح لدلالات جديـدة تأسس عليهـا، وتنبثق من خـلالها . والدلالات الجديدة لاتتعـارض مع الدلالات الأولى ولاتنفيها ولاتفترض صراعـا معها ، بل هـى تقيم عليها بنـاء فنيا، يستخدمها وينطلـق منها، فهى مـادته الخام كـالحجر للنحـات والقماشة للرسام .

إن الدلالات اللغوية ، سواء كانت اجتماعيـة أو نفسية، لايمكن التخلص منها تماما، مادمنا فى عالم اللغة الذى يجعل من المفردات رموزا، وكل مايمكن هو وضع هذه الدلالات داخل سياقٍ فنى ، يثير المتعة، ويكسب المعرفة ثوبا جميلا .

وقـد لايفهم البعـض مـن تشبيه الثـوب الجميـل ، أننا إزاء شـىء خـارجى يطـرح على المعرفة، لأننى أعنى بالثوب الجميل هنا البنية الفنية، التى تمتص الدلالات المعرفية فتحيلها إلى سياق جـديد . وهنـا نلتقى فى طـريقنا مـع البنائيين الـذين يـركزون على العمـل الأدبى كنسيج أو صيغ أو تصـوير، ولكن دون أن نقع فى استبداد منهج على حسـاب منهج آخر، فما دمنـا قد رفضنـا عبوديـة المناهـج، فإن هـذا سوف يـؤدى إلى أن تكون كـل المناهـج فى خدمتنا .

وبهذا المنهج الـذى يعنى ألا يكـون لك منهـج، يمكن أن تقـدم قراءة ثـانية فى أشعـار شحاته، بعد تلك القراءة الأولى التى قدمهـا الغذامى من خلال المنهج البنائى التشريحى، وانتهى فيها إلى انحياز تام نحو موضوعه .

حمزة شحاتة
ورمز الليل

- ٤٣ -

البداية سوف تكون من شعر شحاتة، وسوف يحاول الناقد أن يقيم علاقة حميمة مع هذا الشعر، دون أن يثقل نفسه بمنهج مسبق، يحول بينه وبين لغة الشعر. فقط، سوف يعتمد على موهبته، وسوف يعيد خلق هذا الشعر داخله، ويضيف إلى وعيه المكتسب الذى يرصد عملية الخلق الجديدة لحظة بلحظة، ثم فى النهاية يسجل ملاحظاته فيما إذا كان الشاعر قد استعجل عملية الخلق، وألقى بجنينه غير مكتمل الملامح، أو ربما كان الأمر على العكس.

الشاعر حمزة شحاتة مغرم برمز الليل، وقد اتخذه لقبا له فى صراعه مع الشاعر محمد حسن عواد(ص ٢٤٧). وقد جاءت بعض قصائده تحمل كلمة الليل فى عنوانها مثل : ياليل (ص ٤٧)، أقبل الليل (ص ٦٥)، الليلة والشاعر (ص ٢٨٣).

ورمز الليل عند شحاتة مسطح ، لايعكس فلسفة ولاموقفا. فليلُه أقرب إلى ليل المراهقين، الذين يبكون ويصرخون، وقد يسجلون عذاباتهم على هيئة رسالة ، أو موضوع إنشاء، أو حتى قصيدة شعر مليئة بأدوات النداء والاستغاثة والندبة والتعجب والتحسر، وبمفردات عن الهوى والقيد والظمأ والحرمان، وبنبذة شكوى أو استيعاب أو استعطاف .

وربما كانت رباعيات شحاتة « ياليل» هى صورة لهذا الرمز المسطح. فالشاعر هنا ناقم يرسل زفراته مشحونة بأدوات النداء والاستصراخ ، وبمفردات عن الشكوى والأنين والعذاب، وتنتهى كل رباعية بشطرتين، تلخصان المغزى، وتهيبان بالشباب ، وتحولان المعانى إلى معان خطابية لاتنتمى إلى الشعر. وذلك، مثل :

والبدر ليس كعهده
واها لماضى عهده
يَرْوَى به زهر الشباب
وقد ذوى زهر الشباب
يتكالبون على الحياة

وموتهم عين الحياةْ
أو تلك ثائرة الشبابْ
أف لثائرة الشبابْ

وهنـا يمكن أن أستعين بـالمنهج الاجتماعـى أو النفسـى كتفسير لهذه القصيدة. ولكـن التفسير هنا قد أتى متأخرا، بعد أن سجل الناقد ملاحظاته، ولم يأت قبل القراءة المباشرة، فيحول القصيدة إلى إسقاطات قبلية.

ذكرنا مـن قبل فى الفقرة — ٣٨ أن شخصية شحاتـة تخلو من الموقف الفلسفـى والرؤية المتسقة، وذكرنا، أيضا، أنه انتهى إلى السكون إزاء الضغوط الخارجية، ولم يكن يملك من البنيان النفسى مايدفعه إلى المقاومة حتى النهاية.

وقد انعكست هذه الشخصية على رمز الليل، فجـاء يخلو من الموقف الفلسفى ويصول فى كل ميدان. ففى قصيدته «الليل والشاعر»، يتحدث عن الليل عند الشاعر والفيلسوف والعاشق والمعذب، وكأن المطلوب منـه أن يحصى كل الطوائف، وأن يسرد «فوائد الليل». فافتقـدت القصيدة الرؤيـة الكلية، التي تنعكس على مفـرداتها وصورها، ويحيلهـا إلى كلٍّ متسق.

حمزة شحاتة

يحوم ولايرد

ـ ٤٤ ـ

ولم يقف الأمر عند رمز الليل، بل تجاوزه إلى معظم قصائد شحاته، ولا أستثنى منها تلك القصائد الثلاث، التى حللها الغذامى فى فصوله الأخيرة، وقلت عنها فى الفقرة / ٣٩ إنها لاتمثل خير شعره.

يبدأ شحاتة، عادة، معظم قصائده بداية موفقه، خلال بيت غالبا مايكون مصرعا حسن التقسيم، يثير إيقاعا موسيقيا لافتا. وقد تمتد هذه البداية خلال بيتين أو ثلاثة لاتزيد، إذ سرعان مايخبو نفس الشاعر، وتقل حيويته، ويصاب بالفتور والتلكؤ، والدخول فى منحنيات تحيل القصيدة إلى مجتمعات شتى، إن صح هذا التعبير.

إن البداية الموفقة تعكس موهبة الشاعر، ولكن شحاتة لم يدخل فى صراع مع أدواته، يتكافأ مع موهبته المتدفقة. كما أنه لم يدخل فى صراع مع مجتمعه. ومن هنا، لم يحتمل معاناة القصيدة طويلا، وآثر أن يقذفها بسرعة، فبدت عليها علائم عدم النضج، أو ما يسمونه فى علم الأجنة بالبَسْر الخُلْقى، الذى يتخذ مظاهر عديدة فى شعر شحاتة، يمكن أن نرصد بعضها فيما يلى.

(أ) تترهل القصيدة عنده، وتصبح كالطفل الرخو الذى لما تتكامل عظامه بعد، فتكثر فيها المعانى، وتترادف الفقرات دون رابط سوى الرابط العام الذى يعبر عنه العنوان.

فقصيدته « لاتقولى أهواك» (ص ٤٩) تدور حول معنى واحد، وهو لحظة وداع لا يأسى عليها الشاعر. ولكن المؤلف يدور حول هذا المعنى فى نحو تسعة وسبعين بيتا، تستطيل فيها القصيدة وتتفرع، يكرر عبارة « لاتقولى أهواك» نحوا من تسع مرات، وعقب كل مرة يذكر من المعانى مايمكن أن يتقدم أو يتأخر، دون أن تفقد القصيدة هويتها، لأنها أساسا تفتقد الرؤية المحورية.

(ب) لم يدخل الشاعر فى صراع مع عبارته، فينقيها ويبلورها ويجعلها محددة، ومن هنا، وقعت مفرداته وجمله فى حالة غير شعرية، قد تكون سردية جافة، أو متكلفة قلقة أو مباشرة، أو وعظية، أو نمطية، ولكنها على أى حال توحى بأن الشاعر لم يقلق من أجل

أدواته، وأنه أحيانا قد وضعها من باب « سد الخانة» لإتمام وزن أوقافية. ويشير إلى بعض الأمثلة المقتطعة من قصائده المتناثرة خلال الديوان :

فاعرفى ياحبيبة الأمس أن الحب نجوى ونشوة وشعورُ
وحنين إلى السكينة يستلهم ألحانَها الحجى والضميرُ (ص ٤٩).

* * *

والمروءات تقتضى بمساعى الجود صيتا ـ على الرياء ـ ونفعا
والعبادات ترتدى مظهر الخير على أفظع المناكر دِرعا (ص ٥١).

* * *

مأتم للحياة لم يجنه المو   تُ ، ولكن جنته أم لعوبُ
ثم ماذا؟ أأنت صادقة الدمْع وماضيك بالدموع يصوبُ (ص٩٦).

* * *

وأفقت من حُلُمى الجميل
على الحقيقة.
وهىْ كابوسٌ ثقيلْ (ص ٩٩).

* * *

سعاد ، عيناك بحيرتان . . . فاضتا
بكل مافى فتنة الربيع من مفاتن الحياة
وكل مافى روعة الشباب ، من ذخائر الشباب
وكل مالا يعرف الشباب من دوافع الحياة . . فى خوالج الشباب (ص ١٠٣)

* * *

قصة عمر، جاوز الشباب ، بل أضاعهُ
فى تيه مَسراهُ . . إلى مصيرِهِ (ص ١٠٤).
انطوى ماضىّ فى الحب ظلاما ، وضياء
ومسرات ، وآلاما ، وغدرا ، ووفاء
وخطوبا ، وابتساما ، وبعادا ، ولقاء (ص ١٣٥).

حمزة شحاتة
وتوظيف الأسطورة

ـ ٤٥ ـ

لفتت الأسطورة نظر شحاتة، وجاءت عنوانا لبعض قصائده، مثل « إيزيس » (ص ١٢٧). وأبيس (ص١٨٦)، وأشار في ثنايا شعره إلى الكثير من الأساطير الإغريقية والشرقية.

إن الأسطورة كإنجاز للقصيدة الحديثة، هي قناع يجر وراءه تداعيات تاريخية، متداخلة ومعقدة. وليست هي مجرد حلية تلقى على القصيدة كرداء خارجي، إنها تلتحم مع بنية القصيدة، وتثير نكهة تاريخية، لاتستطيعها المفردات العادية، وتتمدد داخل القصيدة وتخلق جوا أسطوريا يشكل بنية القصيدة. فالأسطورة تخلق القصيدة، والقصيدة تحيي الأسطورة، في جدلية لايمكن الفصل فيها بين القصيدة والأسطوره.

إن استخدام إيزيس أو أبيس كرمزين أسطوريين، يعني بعث اللحظة التاريخية بكل ملابساتها الفرعونية، وتتحول كلمة مثل إيزيس إلى مجرد مفتاح ينطلق منه الشاعر إلى عالم الأسطورة، هي كالزر الصغير يديره صاحب شاشة العرض، فتتوالى الصور متتابعة ومتلاحقة. إن الكلمة الواحدة تغني عن التفصيلات كافة، لأنها تستدعي في الذهن كل الملابسات والصور.

ولايكفي هذا، لأن الأسطورة تعني أيضا قراءة معاصرة للشاعر، فهو لايوردها كسرد تاريخي، أو معلومة معرفية، بل يحمّلها وجهة نظر جديدة تتأسس على الأسطورة، وتختلف عنها، وتبدو في النهاية شيئا جديدا ينسب إلى الشاعر، وإن كان يعتمد على ملابسات تاريخية. إن توفيق الحكيم في مسرحيته « شهر زاد» يثير الجو التاريخي، ويستدعي الصور الخيالية، ليتخذ من شهر زاد رمزا إلى قضايا تشير إلى الفن كعملية تطهير، يتخلص فيها الإنسان من العقد والشر والتجارب المريرة. إن شهر زاد الحيكم تختلف عن شهر زاد ألف ليلة وليلة، وإن كانت تحمل اسمها.

ولكن شحاتة يقف عند عتبات التوظيف الخارجي للأسطورة، ولم يدخل معها في صراع كأداة فنية، حتى تلين، وتصبح جزءا من بنية القصيدة لايستطيع القارئ أن ينتزعها نتزعها من نسيج القصيدة كرداء خارجي.

ومن هنا نراه يعدد بعض الأساطير في قصائده، فقط ليظهر براعته في معرفة هذه

الأساطير، وأنه يستطيع أن يسرد الكثير من عناوين الأساطير التى وردت عند الأمم المختلفة، وذلك مثل قوله فى قصيدة «الليل والشاعر».

سامرت « أو تيربَ » على عودها   تسكب فى أذنيك تحنانه

ألقت « أراتوسُ» على وقْعه   من شِعرِها البارع فتّانَه

ينسى « كيوبيُد» له قوسَه   ويزدرى « فويبوسُ» شيطانَه

ومن هنا، لم تتوظف الأسطورة فنيا عند شحاته، وجاءت كالبطاقة الخارجية تحمل مجرد اسم أو عنوان للقصيدة، إن كلمة « إيزيس» تتساوى مع كلمة نفيسة وغيرها من أعلام وردت فى شعره، وإن كلمة « أبيس» تتساوى مع كلمة عجل أو تيس، فالشاعر لم يستطع أن يجر التداعيات التاريخية، وأن يثير الجو التراثى، وأن يمنح القصيدة خصوصية تتناسب مع خصوصية الأسطورة المستخدمة، فوقفت الكلمة كالشوكة فى الزور، ولم تتفاعل مع بنية القصيدة.

فإيزيس فى قصيدته هى مجرد فتاة، يخاطبها الشاعر فى أول قصيدته، ويقول :

ياحلميَ الكبير

يا أمنية الشباب

يا أمل الطفولة

ياقصتى التى

مازلت منذ عشتُها

أبحث فى آلامها

أبحث عن ختامها سُدًى

وأبيس يتحول إلى مرادف لكلمة العجل أو التيس، فهو رمز خارجى يقوم على فكرة التشبيه، ولايتخلل بنية القصيدة. إنه يأتى ابتداء من البيت رقم ٩٧، ليعنى به الشاعر رمزا إلى حاكم غبى، وهو رمز قريب المأتى، يعبر عنه الشاعر فى أبيات ناقمة، تعكس انفعالاته الحادة، فيقول:

أيها السابحون فى الحجج الوهْم   أفيقوا من غمرة الإغفاء

وضعوا العجل حيث يكدح فى الغْيط   ذليل القرنين فى استخداء

وكذا أنت يا أبيس ثقيل الخطو   فيما ابتدعت من أخطاء

الخوّار الطــويــل آيتيــك الكبـــ	رى تنــاجــى بها هــوى الــدَّهْماءِ
لم لم يلــزمــوك مــأواك فى الغيـــ	ط ، لتشقـــى بـــالحرث والإرواء؟
لم لم يثقلــوك بـــالنّير والحبـــ	ل ، قيــادا ، يصــونُ حــق الأداء؟

إن الأسطورة عند شحاتة افتقـدت بعدها التاريخى ، وافتقـدت أيضا قراءتـه الخاصة ، التى تضيـف إلى البعد التاريخى بعـدا معاصرا ، يضاف بـدوره إلى تاريخ الأسطـورة ، التى تتحدى الزمـن لأنها تتأول مع كل زمن ومـع كل قراءة جادة . إن الأسطـورة عنده أصبحت مجرد كلمات تضـاف للاستعـراض ، واكتفـى الشاعـر بهذه الرؤيـة ، ولم يغـامر مـع أدائه ، واكتفى من الغنيمة بالإياب .

حـمزة شـسحاتة

وفـن الملاحـم

ـ ٤٦ ـ

يحتـوى ديوان شحـاتة على قسـم عن الملاحـم، وردت فيـه عناويـن مثل : « الملحمـة الكبرى» ، و«الملحمة» . وقـال الشاعر، وهو يقـدم إحدى هذه القصائد : « الحيـاة ملحمة كبرى فى شتى مظاهرها المعنوية والمادية ، وهل الحياة حياة إلا بهذا الصراع بين الموجودات ، منظورة ومـدركة؟ فهـذه القصيدة تمثـل فى ثوب القصـة ملحمة تخيليـة بين عناصر الكـون (التراب والهواء والماء والنار) ، تتم فيهـا الغلبة للعاصف رمـز الهواء على البحر رمز الماء » . (ص ٢٥٤) .

الملحمـة ، كجنس أدبـى ، تحمـل بصمات الإنسـان الأول ، فى صراعه ضـد القـدر أو الطبيعة ، ومن خلال تكنيك فنى خاص ، لاهو بالمسرحيـة ، ولاهو بالرواية ، بل هو جنس مستقل لـه مواصفـاته الخاصـة ، التى تبرر جـو المبالغـة والتهويـل والرومـانسية . وتصـور الإنسان الأول وهو يخطو على وجه الأرض ، يتصارع مع أشياء حوله ، تبدو غامضة وقوية ، ينهزم الإنسان أمامها كما هو الحال فى التراجيديا الإغريقية .

ويأتى الفنان المعاصر فيستوحى هذا الإطار البدائى ، ويمنحه تفسيرا جديدا . وقد يركز على العنصر الإنسانى فى صراعه مع القدر. وقـد يعدل الهرم المقلوب ، فيجعل الصراع ضد قوى اجتماعية محددة ، بديـلا عن الصراع ضد قوى ميتافيزيقيـة عليا . وقد ينتصر الإنسان فى صراعه ، ولكن كل ذلـك يحمل خصوصية الفنان الحديث ، ويتحـول العمل الفنى على يديـه إلى وجود خـاص ، ينتسب إلى إنسـان هو الفنـان ، أكثر ممـا ينتسب إلى قـوة ملحمية عاتية ، تصارع قوة غير مفهومة ولامحددة .

ولعل شحـاتة قد تلقـى من أفواه المثقفين تعبير « ملحمـة» ، أو لعله سمع عنهـا خلال أجهزة الإعلام ، ثـم وقف عند ذلك ، ولم يتعب نفسـه فى الكشف عن ملامـح هذا الجنس الأدبى ، واستغلال إمكاناته الفنية بما يحملـه من ثقل تاريخى يحمل بصمات الإنسان الأول ، ثم يوظف هذا الثقل فى رؤية فنية معاصرة .

ومن هنا ، نراه يقف عند السطح ، ويكتفى بترديد هذه الكلمة ، التى تتخلص عنده من ثقلها التاريخى المتراكم ، لتتحول إلى معنى صغير يدور حـول معاركه الأدبية مع محمد حسن عواد ، ويتخذ لـه فى هذه المعارك رمز الليل ، مقابـل رمز أبوللو عند عواد . وهـو رمز يقوم

على فكـرة التشبيه دون أن يتجـاوزها إلى تـوظيف فنـى ، يحول القصيدة كلهـا من وجههـا الهجائى إلى قصيدة رمـزية ، فى صورها ومـواقفها وإيحاءاتها . ومن ثم، فقـدت ملاحمه مع عـواد ، إن صـح هـذا التعبير، ذلـك الجو الميتـافيـزيقـى ، وتحولـت إلى مجرد هجـاء بين متخاصمين، مما نراه كثيرا فى القصيدة الغنائية فى شعرنـا العربى ، وخاصة فى نقائض جرير والفرزدق . وبعبـارة أخرى ، أكثر صراحـة : إن قصائد شحـاتة وعواد يمكـن أن تنسب إلى النقائض بمفهـومها العربـى الشائع ، أكثر ممـا تنسب إلى الملاحم بمفهـومها الميتافيـزيقى التاريخى .

وقد تتحول الملحمة عنـد شحاتة إلى مجرد حوار بين عناصر الكون الأربعـة، وقد يتنبه فى هذا الحوار إلى فكرة الصراع فى الكون، ولكنه لايرتفع بـه إلى جوه الميتافيزيقى، ويصبح مجرد حواريات، تقترب مما هو معروف فى كتب المطالعة والقراءة ، من حواريات بين الماء والهواء ، أو بين السكر والملـح ، أو بين القطار والطائرة ، وكل طـرف يحاول أن ينتصر على الآخر، فى جو من الصراع السـاذج ، لايصل إلى هذا الإطار الفلسفى ، الذى يتصـارع فى الإنسان مع قوى مجهولة ، وقد يسقط ولكنه يحاول من جديد .

وغير ذلـك من ظـواهر تـدل متضـافرة على أن شعـر شحـاتة هـو صورة لشخصيتـه ؛ فالأسلـوب هو الـرجل كما يقال ، يحوم ولايـرد ، يتطلع ولايقتحـم ، يطرق البـاب ولايلج ، يحمحم ولايجول .

فراش وجليد
وفكرة النصية
ـ ٤٧ ـ

ولايعنى ماسبق أننى أخلص للمنهـج الاجتماعى أو النفسى ، وإلا وقعت تحت نوع آخر من استبداد المنهج يحجب عنه الرؤية الجمالية . ولكن يعنى أننى أبدأ من النص ، ثم أحاول أن أضىء إشاراته الجمالية بتفسيرات اجتماعية أو نفسية ، وهـى تفسيرات « موقوتة » تأتى فى لحظتها وعند اللزوم ، ثـم يطرحها الناقد ليتعامل مع النص ، ويحاول إضاءته من جديد ، من خلال موهبة تغريها بؤر الجمال ، ومن خلال وعى قدتراكم نتيجة قراءات مختلفة ، ويستطيع أن يعبر عن هذه البؤر.

إن التقيد بمنهج واحد فى النقـد هو نوع من العبودية ، تخمد الموهبة الفنيـة عند الناقد . وإن الانطلاق مـن النص مع الإفـادة من كل المناهـج تعنيان ثقة النـاقد فى موهبتـه . فهو لايخشى الفـوضى أو الانزلاق ، لأنـه ينطلق من أرضيـة ثابتـة ، وهو النص كميـدان لعمله لايتعداه ، وهو يعتمـد على موهبة فنية مدربـة تلتقط الإشارات من المرسـل ، ثم تخرج هذه الإشارات فى شفرة متكاملة ، تفسر وتقوم وتوجه .

وقد أخلـص الغذامى لمنهـج التشريحية ، فكانـت النتيجة أن شـاعره (شحاتـة) ، يفوق الأوائل والأواخر. ولو أننى أخلصت للمنهج الاجتماعى النفسى لبدا شحاتة مترددا لايقدم شيئا ، وكلا الأمرين تطرف ، يبعدان عن النظرة المتكاملة .

وهنا نواصـل ابتداء من هذه الفقرة مسيرتنا مـع شعر شحاتة ، ونقف وقفة خـاصة عند قصيدتين له هما :

١ ـ فراش وجليد . (ص ١٢٠) .

٢ ـ بين صديقين . (ص ٣١٩) .

ولم يكـن الوقـوف عند هـاتين القصيـدتين لغرض تطبيـق منهج بنـائى أو تشريحى ، أو اجتماعى ، أو نفســى . ولكن لأنهما استثارتا الحاسـة النقدية ، بسبب تميـزهما بين الكثير من قصائد شحاتة .

كان هذا أول الأمـر : البداية من النـص ، ثم مغازلته لأن لـديه مناطق جـذب تستحق المغازلـة . ثم تأتـى الخطوة الثـانية متمثلة فى محاولـة التعبير عن هذه المغـازلة مـع النص .

ولابأس فى هذه المحاولـة من أن أفيد بقراءاتى المتراكمة للمناهـج المختلفة شريطة ألا تطغى على الحاسة النقـدية. ولابأس، أيضا، فى أن أستخـدم فكرة « النصية» فى تحليـل القصيدة الأولى، وفكرة « التناصية» فى تحليـل القصيدة الثانية، وهما الفكرتان اللتـان تمثلان المحور الرئيس فى كتاب الغذامى، نقلا عن رولان بن بارت. فلست ضد الغذامى أو ضد بارت. وقد أستعين بهما، مـادامت هذه الاستعـانة لاتطمـس الحس النقدى، ولاتوقـع القارئ فى شراك من التعبيرات المعتمة الغامضة.

-٤٨-

قد يقع النـاقد فى متاهة، وهـو يطالع نص « فـراش وجليد»، وقد يجمّد هـذا النص فى زخمه وتوتره، ويحوله إلى فكرة معروفة عن المرأة المبتذلة التى لاتصون مشاعرها، وقد يتحدث عـن وضعيـة المرأة فى المجتمـع، أو يستطـرد، بـأسلـوب شـاعـرى رومـانسـى — إلى آراء الرومانتيكيين عن المرأة التـى هى ضحية المجتمع، أو حتى بآراء الوجـوديين وهم يتحدثون عن المومس الفاضلة.

وقد يقـع الناقد فى متـاهة أخرى، ويفكـك هذا النـص، ويتابعه حـرفا حرفـا، وكلمة كلمة، وقد يفترض لكل كلمـة بدائل ومترادفات، وقد يملأ الخانات، ويفضـل خانة على أخرى، وقد لاتسعفه اللغة، فيلجأ إلى الجداول والأشكال والإحصائيات.

وكلتا المتـاهتين تبتعد عن النـص. فالنص هـو تجربة واحـدة يغطس فيها القـارئ منذ البداية، ولايفوق إلا عند شارة الختام.

البداية فى قصيدة شحاتة كدقة البيانو الأولى فى كونشيرتو بيتهوفن. فمنذ النداء الأول فى القصيدة، والذى جاء لاهثا يخلو من حرف النداء، يغطس القارئ فى جو القصيدة:

هاجرتى! لو كنت تسمعين

ما أقولُ، أو تعين

لما تراكم الجليد بيننا

ولم تمت أيامنا على الجليد

ويظل القـارئ مع القصيدة كـأرجوحة الأقدار، يتـأرجح من حـالة إلى حالـة، ولايتنبه لنفسه إلا بعد أن تأتى النهاية كدقات المسرح، تعلن ساعة الانصراف.

فراشتى التى يبلغ الكلامُ

غاية الكلام

فليكن الصمت إذن

لهذه المأساة شارة الختام

وبين البداية والنهاية، تتناثر فقرات القصيدة، تطول مرة، وتقصر أخرى، ومع كل مرة لايحس القارئ أن الطول يصل إلى حدا الترهل، أو أن ا القصر يصل إلى حدا البسْر الخَلْقى؛ فكل عضو فى موضعه يشكل فى النهاية جسد القصيدة دون ترهل ولابسر، ودون أن يستطيع القارئ نقل فقرة مكان أخرى، فكل يتوالى فى موضعه، وكل يشكل حلقته الخاصة داخل التكوين العام.

ذلك هو اللقاء الأولى مع القصيدة. وهى تمنح نفسها، والناقد يتقبل هذا العطاء بحسه النقدى، دون أن يفسده بمقدمات ومداخلات ومماحكات.

ثم تأتى الخطوة التالية، فيتدخل وعى الناقد. إن الناقد يختلف عن القارئ برغم كل هذا الضجيج حول القارئ الناقد. فالناقد لايكتفى، مثل القارئ، بهذا العطاء الذى تمنحه القصيدة منذ اللقاء الأول، ثم يروح يستمتع بهذا العطاء فى رضا تام، ولكنه مطالب بأن يصوغ هذا العطاء، فى لغة تعكسه وتعكس مبرراته. حقا، هو سيفتقد الكثير من زخم التجربة، ولكنه سيضبط هذه التجربة، ويضيف الوعى النقدى إلى الحس الفنى.

فالناقد بوعيه يستطيع أن يعبر عن خصائص كثيرة، تميز قصيدة «فراش وجليد» بين الكثير من قصائد شحاتة.

فالقصيدة، أولا تفيد من التكنيك الدرامى الحديث، وهى تلجأ إلى تصوير الموقف، الذى يوحى بمشاعر المؤلف دون أن ينص عليها بطريقة مباشرة. فهو حين يقول:

وتطفئ المصباح

كى ينوّر الدجى جناحها

وكى يضمّد الدجى جراحَها

أو حين يقول:

فراشتى، لوساقك الهواء ليلة

إلى فراغ حجرتى

لن تجدى السرير خاليا

فثَمّ دائما، أكثر من فراشة
تطوف حوله لتحترق

فإنه يرسم موقفا، ويستحضر حدثا، ويضيف إلى قصيدته الغنائية بعدا قصصيا يقوم على التصوير والإيحاء. وهو، ثانيا، يضفى على قصيدته حركة، تصورها الأبيات التالية.

هاجرتى، أرجوحةُ الأقدار
لم تزل تدور
تحت ظلال الصمت والسكون
والبعد بيننا يمتد فى فراغ
تقبل الهواء حوله
وتطلب المزيد

فهنا صورة تجسدها حركة الأرجوحة، وتضيف إليها هذه المناوشة اللحوحة بين الهواء والأرجوحة.

وهو، ثالثا، يوظف الوزن والقافية فى خلق جو مشبع بالحركة والتنوع. هو لايقف عند الوظيفة العروضية الأولى التى تزن وتقفِّى، بل نراه يغير فى الوزن والقافية ويحور. وهو من أجل ذلك يكثر من استخدام بحر الرجز، ويستخدم إمكانات هذا البحر الواسعة فى العلل والزحاف والتجزئة، وهو ينوع بين القوافى، وهو يفعل ذلك عن حساسية ووعى، يطيل متى ما أراد، ويأتى بالقافية التى يريد، وهو فى النهاية يجعل كل تغيير وتنويع يساهم فى خلق الجو الموسيقى السريع.

وهو رابعا، لايقدم رؤيته كمعنى أو كمضمون يمكن اجتزاؤه على هيئة مقولة فكرية أو اجتماعية أو نفسية أو معرفية، بل إنها تتحول إلى جزء من البنية النصية، ومتداخلة فيها، ليست هى مجرد حكمة تختصر الموقف، أو تعليقا قصيرا على الأحداث. إنها تمتد فى بنية القصيدة «كالنفس الحار».

وحين أشبه رؤيته بالنفس الحار، فلكى أوكد على أنها جاءت سريعة ساخنة، تتناسب وحركة القصة، وكأنها تلك الأرجوحة التى تحدث عنها الشاعر فى مطلع القصيدة، تناوش الهواء، تقبله مرة، وتبتعد عنه أخرى.

فحين يقول الشاعر:
وكل شىء فى الوجود يحترق

أنا ، وأنتِ، والكيان كلُّه
حتى اللهيب والجليد
ويختفى القديم، ويظهر الجديد
ويلد الفراش دائما فراش .

نحسّ فى أبياته برؤية متحركـة، تقوم على صراع الأضداد. وعلى هذا التوالد المستمر بين القديـم والجديد. ومـن هنا يأتـى عنوان القصيـدة ملتبسا بهذه الرؤيـة المتداخلـة. لم يكن العنوان « فراش ونور»، كما هو متوقع. بل كان « فراش وجليد» فما دمنا فى توالد الأضداد، وتداخل القديم والجديد، فإن الجليد يمكن أن يحل محل اللهيب على حد قوله .

وهو ، خامسـا ، يوظف الحوار بكيفية تتجـاوز فكرة التواصل بين الطـرفين. فهو حين يقول :

ملِلت؟ أم ندِمت؟
أم لوى بك الغضب؟
لاتجدين مايقال
أفهم ما يمكن أن يقال

نجد الشاعـر يتجاوز الفكرة التقليدية للحـوار على أساس أنه تواصـل بين طرفين، بل ويتجـاوز أيضا الـوظيفة القصصيـة للحوار بـاعتبـاره امتدادا أو تعبيرا عـن البعد النفسى للشخصيـة. إن الشاعـر هنـا يجذب كل شـىء داخله حتـى الطـرف الآخر. وحين يقـول «لاتجدين مايقـال»، نحسّ بتوتر الموقـف، وبحوارات شتى تجول داخله، تعنـى فى النهاية تراكمات شعورية ، ولاتهدف إلى إخبارات تنقل من طرف إلى آخر .

ومن هنا ، نجد الاستفهامات فى الأبيات السابقـة، تتميز عن الاستفهامات التى تحدثنا عنهـا فى الفقـرة—٤١ ، ورأينـا أنها تقـوم على حـدة الانفعـال، وتشبـه صيـاحـا كصيـاح المراهقين. إن الاستفهـام هنـا يعكـس الصراع بين الطـرفين. وحين يتسـاءل شحـاتـة: «ندمت؟ أم مللـت؟ أم لوى بك الغضب؟» لايعنـى تساؤلات تقليدية. وإنما هـو يسجل مواقفها (الندم ـ الملل ـ الغضب)، وكل موقف لايغنى عن الآخر ، وكل المواقف تصب فى « الإدانة» التى يريدهـا الشاعر ، والتى تجعل الهاجرة لاتجد مايقال ، مـع أن الشاعر يفهم كل مايقـال ، ولو تلجلج صاحبـه، لأن التلجلج الذى تعبر عنه أدوات الاستفهـام ، هو خير مايقال فى مثل هذه المواقف.

إن الناقد، فى كل ماسبق، قد انطلق من النص مباشرة، وعقد صلة حميمة معه، فمنحه النص نفسه، وأصبح هم الناقد بعد ذلك أن يعبر عن تلك الصلة الحميمة وعن نتائجها، فقط فى كلمات مفهومة.

ولو أن الناقد جعل بينه وبين النص سدا، يتمثل فى كومة الجداول والأشكال والإحصائيات، لراوغه النص فى عناد شديد، لأن النص مثل الحبيبة لاتمنح نفسها إلا إذا طرق « الفارس » الموعود قلبها دون تكلف ولا حذلقة. ويمكن فى هذا الصدد أن نعود إلى تشبيهات الغذامى حول قيس وليلى كما فى الفقرة / ٣٠، فقط دون هذا الجو البوليسى الذى يطير النوم من العين، ويقتل قيس فيه الزوج، ولكن نعود إلى قيس وليلى فى مسرحية شوقى، فإن ليلى ظلت حتى مع زوجها كالنص المغلق لاتبوح بمشاعرها، ولكن ما إن تلتقى بقيس ، الذى يستطيع بأشعاره أن يطرق قلبها، حتى تفضفض له بمشاعرها، وتشكو أوجاعها:

كلانا قيس مذبوح　　قتيل الأب والأم

طعينان بسكين　　من العادة والوهم

بين صديقين
وفكرة التناصية

ـ ٤٩ ـ

تداخل النصوص غير التقليد، وغير السرقة المذمومة.

التداخل هو الانطلاق من نصوص سابقة، ثم تجاوزها

أما التقليد، فهو الوقوف فى حوزة النصوص، ودون تجاوزها الأول إضافة، والثانى نسخة تقليدية.

حمزة شحاتة فى « غادة بولاق» وقع فى شرك النصوص السابقة، وافتقد الشخصية، حتى إن ستا وعشرين قافية من قوافى قصيدته، جاءت تكرارا لشعراء مثل الشريف الرضى، وابن زيدون، وأحمد شوقى.

ولكن الأمر يختلف فى قصيدته « بين صديقين». هو يجعلها على لسان أحمد شوقى يشكو إلى صديقه غاندى محن الدهر، وهو يبدؤها ببيت من شعر شوقى:

سلام النيل ياغَنْدى وهذا الزهر من عندى

فالقصيدة إذن هى معارضة لقصيدة شوقى « غاندى» ، وتشير على الوزن نفسه وعلى القافية نفسها، ولكنها معارضة من باب « التناصية» التى تنطلق من النصوص، لتضيف إليها.

أحمد شوقى فى قصيدته [1] يستقبل غاندى فى مصر وهو فى طريقه إلى لندن لحضور المائدة المستديرة، وهو ينتهز هذه الفرصة، فيتحدث عن الهموم المشتركة بين الشعبين المصرى والهندى، ثم يصف فى فقرة ثانية غاندى بصفات النيل والمثالية، ثم فى الفقرة الثالثة، يضفى على القصيدة جوا من الجلال والمثالية ممثلا فى الأهرام والكرنك وتاريخ مصر القديم والحديث، وأخيرا يقدم له بعض النصائح، ويحذره من خداع الإنجليز، وأنه حتما سينتصر عليهم، كما ينتصر الحق على السحر والتمويه.

وقل هاتوا أفاعيكم أتى الحاوى من الهند

---

(١) الشوقيات: ١/ ٦٦.

فالقصيدة، إذن، تدور فى جو من النبل والمثالية والجلال، وتخاطب الصفوة الممتازة، وتشير إلى قضايا سياسية كبيرة، وتعلى من روح الكفاح ضد الدخيل.

وهى بذلك يمكن أن تصنف داخل الأدب الكلاسيكى، الذى يجعل أبطاله من الشخصيات النبيلة ممن تواترت عليهم النعمة، وذهب سمعهم بين الناس، على حد تعبير أرسطو. أو بعبارة أخرى لعلها لاتكون بعيدة! هى نوع من أدب الفروسية، الذى يعلى من شأن القيم، ويدافع عن صفات النبل، ويصور شخصياته فى صورة مثالية، وكأننا إزاء تمثال يجسد الفضائل الإنسانية:

على إفريز راجبوتا	نَ، تمثالٌ من المجد
بنى مثل كونفوشيو	سَ، أو من ذلك العهد
قريب القول والفعل	من المنتظر المهدى
شبيه الرسل فى الذود	عن الحق، وفى الزهد
لقد علّم بالحق	وبالصبر، وبالقصد

ولكن قصيدة شحاتة[1]، تتخذ لها مسارا مختلفا، يعطيها وجودا مميزا.

هى نوع من المعارضة، من ذلك النوع الذى عرفه العالم منذ رواية « دون كيشوت» التى سخرت من طبقة النبلاء والفرسان، واعتبرت منذ ذلك الحين نقلة فى تصوير البطل من عامة الشعب، بطريقة تثير الشفقة والرثاء، وتختلف عن مواصفات أرسطو.

فقصيدة شحاتة تنطلق من قصيدة شوقى، ثم تتجاوزها، لتنغرس فى التراثين العربى والعالمى، ابتداء من بطل الكدية، وحتى اللابطل anti hero، ومرورا ببطل المقامات والشطار والعيارين وغيرهم من نماذج تتخذ لها مسارا يختلف عن بطل النبلاء والفرسان.

ومن هنا، اتخذت قصيدة شحاتة مسارا مختلفا، حماها من أن تصبح صورة من قصيدة شوقى، وأن تكرر قوافيه. إنها وجود مميز تتفوق فى ظنى على قصيدة شوقى، إن بطلها ذو قسمات محددة أكثر تميزا من بطل شوقى.

بطل شوقى هو غاندى، يصفه الشاعر وصفًا خارجيا، ويقدمه كصورة للفضائل الإنسانية. أما بطل شحاتة، فهو شحاتة نفسه متسترا وراء شوقى وغاندى، ومتحدثا عن آلامه النفسية ومواجعه الاجتماعية، ومن هنا، اكتسب هذا البطل ملمحا نفسيا قويا.

---

(١) ديوان حمزة شحاتة: ص ٣١٩

ولمـــا طقّنـــى الفقـــر وأضحـــت أمتـــى ضِـــدّى
تـــوكلـــت على المولى وعـــولـــت على زَنْـــدى
أبيـع الفـول والحـــلبـــ ـــة والفصفُـص والمنَــــدِى
فطـورا التقـــى أكلـــى وطـورا أطفـــح الـدُّرْدِى [1]

الناقد، من الوهلة الأولى، يحس بهذا الوجود المميز فى القصيدة، وبأن شحاتة قد حفر له مجرى مختلفا . والناقد بعد ذلك ، وليس قبله، مطـالب بالتعبير عن هذا الوجود المميز ، وبلغة مفهومة .

فالقصيدة ، أولا ، تنطلـق من قصيدة شوقـى، وتستغلها فى خلق جو هنـدى، يلعب دور الموسيقى التصويـرية، وتتناثر المفـردات والتعبيرات الهندية من مثـل : العنزة الكبرى ـ أردى ـ الكنج ـ بربندى ـ صلدى ـ أو كلندى ـ قندى ـ الهرد ـ شلو جلدى ـ وغير ذلك من كلمات تقوم بتجسيد جو المحاكاة، والتهيئة للانطلاق من هذه القاعدة، حتى لو كان هذا الانطلاق من باب التهكم .

والقصيدة لم تقع فريسة المحاكاة وتـدور فى فلك قصيدة شوقى ، دون أن تتطلع إلى أفق جديـد ، فقد استطـاعت أن تتخلص مـن ثقل قصيـدة شوقى، وأتـت فى الغالـب بقواف ومفردات جديدة، تناسب هذا الجو الجديد .

أما القوافى ، وهذا ثانيا ، فإن شحاتة لم يكـرر من قوافى شوقى سوى سبع هى : عندى ـ الهند ـ جُهدى ـ ودى ـ المهد ـ كد ــ اللحد . هذا إذا حسبنا أيضا القافية الأولى (عندى)، والتى جاءت لمناسبة اقتباس البيت كله من قصيدة شوقى .

وهى نسبـة قليلة تصل إلى حـد السدس من قوافى القصيـدة كلها، والتى تبلـغ إحدى وأربعين قافية ، بينما زادت القوافى فى قصيـدة « غادة بولاق» ـ حسب جدول الغـذامى ـ إلى نسبة تتجاوز حد الربع .

إن تكـرار القوافى لايـدل فى حـد ذاتـه على التناصيـة التـى تضيـف وتتجاوز، كما زعـم الغذامى فى تعليقه على الجدول السـابق . بل ربما ، وهذا هو المعقول، تقـف ضد أن تتخذ القصيدة لها مسارا مختلفا، تتخطى التراث بعد أن انغرست فيه :

---

(١) طقنى : أصـابنى . الفصفص : نوى البطيـخ . المندى: رأس الخروف المشوى فى المَنْدَاة . الـدردى : الطعام السيىء .

أما المفـردات ، وهذا ثالثا ، فقـد جاءت من قـاموس البطل الهزلى ، واستدعـى بعضها بعضا لتشكل نفسية هذا البطل الجديد . ومن هنا ، جاءت مناسبة لهذه التركيبة ، وقريبة من العامية ، وذلك مثل : التهليس ـ الدردى ـ دقدى ـ جغدى ـ العفش ـ أو حستنى ـ مستورا ـ قدى .

والقصيدة ، رابعا ، تحتوى على نبرة من الدعابة خفيفة ، نتبينها منذ الأبيات الأولى .

ولكنـــى كما نـــدرى فقـــير عـــارى الجلـــد
أضعـت البيـت والقرشـــ يـن فـــى التهـــليس والجـدّ
وبعـت العنـزة الكـبـرى علـــى صـاحبنا السِّـندى
وأمـــا ســـائر العفـــش فقـــد صـــادره وجـــدى
فمـــن لى اليـوم بـالنـول ومـــا فـــى قبضتـــى أردى

وتختلط هـذه الدعابة ، وهـذا خامسا ، بقدر مـن الشكوى ، تكشف عن وضعيـة هذا البطل الهازل ، والذى يقف على المقـابل من شخصية غاندى . فغانـدى قد اختار الفقر ، كفارس ، مـن أجل قضيـة كبرى . أما الفقر فى حـالة هذا البطـل الهازل ، فقد فـرض عليه فرضا ، دون حيلة ولا اختيار .

وناهيـــك بحـر نـا م فـــى البـــرد بلا دُقـــدى
تمنـى ستره الحـــال فلـــم يعثـــُـر على صـــَلْدى
ولـو أنصفـت الأيـا م لحـــابته بأوكلنـــــدى [1]

ثم تتـوالى هذه النغمة الشـاكية ، وهذا سادسـا ، لتتمرد فى نهاية القصيـدة على الأوضاع الاجتماعية .

فقـد أغـرى بنـا الفقـر لئامـاً مـــن بنى ســـعْد
وقـد يعـدو كـلاب الحى مـن جهــــل علـــى الأسْـد
وإن أدبــرت الـدنيـا تســاوى الشَّهـــم بـالـوغـدْ

---

(١) دقدى : اختصـار كلمة دقديق بمعنى بطانية . صَلـد : أصغر عملة هنـدية . أو كلندى : معدن مـن معادن الهند .

إن هذه النغمـة المتمردة لانجـدها فى البطل المكـدى القديـم ، سواء فى المقـامات أو فى غيرها ، الذى يقـف عند حد الشكوى ، واستـدرار العطف ، وطلب الصدقـة والإحسان ، ولا تسـول له نفسـه شيئا وراء ذلـك ، فيتمـرد على الأوضاع الاجتماعيـة ، التى تسـاوى بين الكلب والأسد ، أو بين الشهم والوغد .

إن مقيـاس التناصيـة يمكن أن يكـون مفيدا ، شريطـة أن يستخدمـه الناقـد فى بعديـه المتكاملين ، فيرصد حركة النص الأخير وهو ينغمس فى التراث ، ثم يرصد حركته التالية وهو يتخلص من هـذا التراث ليضيف إليه . والناقـد فى رصده هذا يعانـق النص ويستثير حسه الفنى ، حتى لايقع فى تلك المتاهة أو فى غيرها ، ممـا يبعده عن سكة النقد الأدبى ، كما سبق أن ذكرنا أول الفقرة السابقة .

خاتمة الفصل

- ٥٠ -

بدأ نقاد الحداثة بمقولة « موت المؤلف» ، باعتباره إلها مستبدا ، حسب التعبير الوثنى عند نيتشة ، ولكن هذا المقولة انتهت إلى إله آخر، وبالمنطق الوثنى أيضا ، الذى بحث دائما عن إله حتى لو كان من صنع نفسه .

فقد استبد القارئ بالساحة ، وحل محل المؤلف ، وانتهك النص ، وأخذ يفسره حسب هواه . وإذا ماقيل له إن المؤلف لايريد ذلك ، أجاب بأن المؤلف قد مات ، فليرحمه الله ، وأنه ، أى القارئ ، وريثه الشرعى .

إن القارئ ، بهذا المفهوم ، لايحيا إلا على أشلاء المؤلف ، وإذا عدنا من جديد إلى مثال الغذامى (الفقرة/ ٣٠) ؛ عن قيس وليلى ، فلا سبيل لقيس أن يستأثر بليلى إلا بعد أن يقتل زوجها ، وأيضا لاسبيل للقارئ أن يفوز بالنص الأدبى إلا بعد أن يقتل المؤلف .

وكل هذا اغتصاب ، فإذا كانت ثمة مفاضلة حتمية بين المؤلف والقارئ ، فإن المؤلف هو المالك الحقيقى للنص ، وهو الذى يمنحه اسمه . أما أن يأتى آخر ، ويغتصب هذا الاسم ، ويقتل الأب ، فهى جريمة اغتصاب تتستر وراء تعبيرات براقة .

قد يكون مقبولا أن نقبل تعسف المؤلف ، فهذا عمله ، وهو حر فى أن يفسره كما يريد ، ونحن أيضا أحرار فى أن نقبل منه هذا التفسير ، فالمهم أن يدور حوار حول المقبول أو المردود ممايريده المؤلف ، وهذا الحوار هو النقد الأدبى فى صيغته الأولى والمعروفة ، والتى تميز العملة الجيدة من العملة الرديئة .

قد يكون مقبولا أن نقبل تعسف المؤلف ، فالمال ماله ، والمشروع مشروعه ، والاقتراح اقتراحه . ولكن ليس من المقبول أن نقبل تعسف القارئ ، كإله وثنى غير رشيد ، يعبث فى مملكة غير مملكته ، يغتصب ويقتل ، ويرتكب خطيئة بلا تكفير.

وتأتى هذه الدراسة دعوة إلى موت القارئ ، لا لكى يحل محله إله جديد ، فنحن لانؤمن إلا بإله واحد أحد ، بل لكى ينتعش النص ، ويمنح إمكاناته بلا تردد ولا حدود ، ولكى يلتقى على أرضه المؤلف والقارئ معًا ، فى حوار ودون أن يقتات أحدهما على جسد الآخر .

أولا : المصادر والمراجع العربية

* الإيضاح فى علوم البلاغة : الخطيب القزوينى . (بيروت ـ دار الكتب العلمية ـ ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م) .

* ثقافة الأسئلة : د . عبد الله محمد الغذّامى . (جدة ـ النادى الأدبى الثقافى ـ ١٤١٢ ـ ١٩٩٢م) .

* الخطيئة والتكفير: د . عبد الله محمد الغذامى . (جده ـ النادى الأدبى الثقافى ـ ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م) .

* دليل الرسائل الجامعية : د. عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٩٢م) .

* ديوان حمزة شحاتة . (جدة ـ دار الأصفهانى ـ ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م) .

* الشوقيات : (بيروت ـ دار الكتاب العربى ـ ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م) .

* لقطات : ألان روب جرييه . ترجمة : د . عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة ـ دار الكتاب العربى ـ ١٩٨٥م) .

* معجم البلاغة العربية : د . بدوى طبانة . (ليبيا ـ جامعة طرابلس ـ ١٣٩٥هـ ـ ١٩٧٥م) .

* الموقف من الحداثة : د . عبد الله الغذامى . (الطبعة الثانية ١٤١٤هـ ـ ١٩٩١م ـ لم يذكر اسم الناشر) .

* النقد الأدبى الحديث : د . محمد غنيمى هلال . (بيروت ـ دار العودة ـ ١٩٧٣م) .

ثانيا: المصادر والمراجع الإنجليزية

• Arnold, Edward, Contempor ary Criticisim, London, 1970.

* Bruce Morriette, Alain Robbe Grillete, Columbia University Press, New York, 1965.

* David Lodge, 20 th Century Literary Criti cisim, London,1972.

* Federman , Roymond (ed). Surfiction·Now and Tomorrow. Chica-go1., 972.

* Fowler, Roger (ed) Adictionary of Critical Terms, Lodon, 1973.

* Gerald Graff, Literature aganst itsell, the University of Chicago Press, 1979.

* Grillete, Alain Robbe, Snapshots.

    * Towards a New Novel, 1965.

* Hassen, Iheb, Contemporary American Literatwre.

    * The Dismemberment of Orphan, Towards a Postmodern literature.

    * Para criti cism, Seven Specul ation of the time.

    * Radical Innocen ce, Studis in the Contempor ary Americen Novel .

* I A.Gudden (ed) A Dictionary of Literary Terms, Penguin Book, 1979.

* Laurant le Sage, The French Naw Novel, Pennsylvani 1962.

* Mal colm Bradbury (ed) The Novel Todoy, London 1978.

* Maurice Nadeou, The French Novel Since the War, London.

* Minogue, Valerie, Nathalie Sarraute, Edinburgh, 1981.

* Peter Faulkner, Modernism, London 1980.

* Philip Stevick (ed) . The theory of the Novel Macmillan, New york 1967.

* Ruth, Z.Temple, Nathalie Sarraute, Colombia University Press, New York, 1968.

* Sarraute, Nathalie. The Age Suspi cion, Lodon, John Calder, 1963.

* Sontag, Susan. Against Interpretation A Delta Book.

الفصل الثالث

الرحلة إلى السماء

بين إقبال والزبيرى

دراسة مقارنة حول الأشكال الأدبية

ـ ١ ـ

طالما تحدث الكتاب عن شاعرية محمد محمود الزبيرى ، وطالما تحدثوا عن مواقفه السياسية ، والحديث عن ذلك لن ينضب ، وسيتجدد مع كل قصيدة يمنية جديدة ، ومع كل انتصار سياسى جديد. هناك ناحية أخرى جديرة بالاهتمام أيضا ، وهى الكشف عن فكر الزبيرى . وعن أصالة ذلك الفكر ، والبحث عن مصادره ، خاصة ونحن أمام شخصية متحركة ، لاترضى بالمكث فى مكان واحد ، فهى تتنقل من صنعاء ، إلى السعودية ، إلى عدن ، إلى القاهرة ، إلى باكستان . وهى فى تنقلاتها لاتمر على الظواهر بطريقة عادية ، لا مبالاة فيها ، إذ هى شخصية قلقة ، تعانى ، وتتأثر وتؤثر فيمن حولها . ولست أزعم أننى فى هذه العجالة القصيرة ، سأحيط بفكر الزبيرى ومصادره ، وأكشف عن مقدار أصالته ، ولكن يكفى أن أشير إلى ناحية واحدة ، وهى بحثه عن « مدينة فاضلة » . وقد ينقص هذه العجالة التعمق ، ووضعها فى الصورة الكلية لفكر الزبيرى ، ولكن يكفيها أنها إشارة إلى الطريق الذى ينتظر مغامرين أكثر جرأة وأطول نفسا .

ـ ٢ ـ

درج الفلاسفة منذ عهد الإغريق ، على أن يتطلعوا نحو مدينة فاضلة ، يتحقق فيها الخير والجمال والحق ، وتعيش فيها الإنسانية حياة خالصة تختلف عن تلك الحياة الواقعية ، التى يختلط فيها الخير بالشر ، والجمال بالقبح ، والحق بالظلم . بل قد يحدث فى فترات استثنائية أن تعلو نبرة الشر ، وأن يرتفع صوت الظلم ، وأن تكثر مظاهر القبح ، فيصاب الكثيرون ــ من المتعجلين وممن يقفون عند الظواهر ــ باليأس وبالتشكيك فى العدالة المطلقة ؛ ومن هنا ، فر الفلاسفة نحو الحلم بمدينة فاضلة . فعل ذلك أفلاطون ، والفارابى ، وأسكار ويلد ، وفرنسيس بيكون ، وغيرهم من فلاسفة الشرق والغرب ، وأخذوا يضعون القوانين والتشريعات لهذه المدن ، وينظمون طبقات الناس ، ويحددون العلاقات بينهم ، ووضع الجيش (القوة) والمال والأرض والنساء . أى أنهم أخذوا يركزون على المظاهر الخارجية ، وينظمونها بطريقة عقلية ، تقوم على النسبة الفاضلة ، وعلى مراعاة أوجه التناسق . وكانوا يهملون الجوانب الداخلية للإنسان ، الذى قد يشعر بالتعاسة ، مهما كانت

المظاهر الخارجية كاملة الأركان، وتامة القواعد، والذى قد يستطيع أن يسمو فوق المظاهر الخارجية وأن يغيرها، مما جعل «ول ديورانت» فى كتابه «مباهج الفلسفة» يسخر من تلك المدن الفاضلة، ويدعو إلى الاهتمام بتغيير داخل الإنسان، حتى يصبح لائقا للحياة الفاضلة. إنه يرى أن نقلل من الاهتمام بالمظاهر الخارجية، وأن نعمل على «صياغة أنفسنا صياغة جديدة، وبناء عقولنا وإرادتنا حتى تصلح لسكنى عالم أفضل، صاف صفاء معرفتنا، وقوى كقوتنا. ولما كانت الطبيعة البشرية والجهل الإنسانى هما السبب فى خراب كل مدينة فاضلة، فعلينا أن نسعى إلى تطهير قلوبنا وعقولنا، ومن الأرجح أن كل شىء سيقبل علينا»(١).

-٣-

وانطلاقا من تلك النقطة التى تركز على الداخل، يصور متصوفة الشرق مدنهم الفاضلة، من مفهوم دينى، يهتم بوجود الإنسان فى موقف، وبنتيجة سلوكه فى ذلك الموقف، أكثر مما يهتم بماهية الإنسان وعقله وتنظيمه. وقد درج على ذلك متصوفة الإسلام، وخاصة بعد شيوع قصة الإسراء والمعراج، وصعود النبى ﷺ إلى الملكوت، حتى وصل إلى الأفق الأعلى، وكان قاب قوسين أو أدنى. ونزلت عليه التجليات والأسرار، وعاد ليبلغها إلى أصحابه وأمته والناس جميعا.

وفى هذا المجال، تأتى رحلة محمد إقبال (ت ١٩٣٨م) التى صورها فى كتاب «رسالة الخلود» أو «جاويد نامة»، والذى نشره سنة ١٩٣٢م. فقد قام برحلة فى الأفلاك، يعنينا منها تصوره للمدينة الفاضلة فى فلك المريخ، والتى يسميها «مرغدين»، فهو تصور دينى يهتم بالإشراق والسعادة الداخلية، ويرنو نحو الحياة الروحية، التى أصبحت أملاً فى حياة المادة والآلة، وفى العصر الحديث الذى غلب عليه النظام والنسق، على حساب التيار الشعورى الداخلى. يقول إقبال عن مدينته مرغدين: «كلام سكانها حلو كالعسل، الحسن فى وجوههم، والرقة فى شمائلهم، والبساطة فى ملبسهم. بالهم ليس منشغلاً بحمى الكسب. إنهم يعرفون سر كيمياء الشمس. يستخلص كل من يريد الفضة والذهب من النور، مثل مانستخلص نحن الملح من ماء البحر. وهدف العلم والفن هو الخدمة لا غير؛ فلا أحد هنا يزن الأعمال بالذهب ولاوجود هنا للدينار والدرهم، فليس لهذه الأصنام سبيل إلى الحرم. وشيطان الآلة ليس غلابا على الطبيعة؛ إذ لا نجد الفضاء هنا مظلما بدخان المصانع. وأهل المدينة مجتهدون كل الاجتهاد، فشعلة المزارع منهم مضيئة على الدوام لاتنطفئ أبدا، فهو فى مأمن من مسالب ملاك الأرض. جهده فى زراعة الأرض خال

---

(١) مباهج الفلسفة: «الكتاب الثانى»، ص ١٧١.

مـن النزاع على الماء . محصـوله ملكـه هو لا يشـاركه فيـه أحد، وليـس فى المريخ شرطـة أو جيوش . ولا يكسب أحد رزقه يوما من القتل وسفك الدماء»[1] .

إنها مدينـة منتزعة مـن التراث الإسلامى . وتـذكرنا بما جـاء فى « تفسير الطبرى»، وهو يتحدث عن رحلة « ذى القرنين» الـذى وردت أخباره فى سورة الكهف : « فبينما هو يسير، دفع إلى أمة صالحة ، يهدون بـالحق وبه يعدلون ، أمة مقصدة مقتصدة، يتسمـون بالسوية ويحكمون بالعدل، ويتـآسون ويتراحمون. حالهم واحدة ، وأخلاقهم مشتبهـة، وطريقتهم مستقيمة، وقلوبهم متـآلفة، وسيرتهم حسنة، وقبورهـم بأبواب بيوتهم . وليـس على بيوتهم أبواب ، وليس عليهم أمراء، وليس بينهم قضاة، وليس بينهم أغنياء ولا ملوك ولا أشراف، ولا يتعـادون ولايعـانون ولا يتفـاضلـون ولا يختلفـون ولا يتنـازعون ولا يسيئـون ولايقتلـون ولايقحطـون ولا يجردون، ولا تصيبهـم الآفات التـى تصيـب النـاس، وهم أطـول النـاس أعمارًا، وليس بينهم مسكين ولامقتر، ولافظ ولا غليظ . فلما رأى ذلك ذو القرنين من أمرهم عجب منه»[2] .

ـ ٤ ـ

وجـاء الـزبيرى (استشهد سنـة ١٩٦٥م)، وكتـب روايتـه « مـأساة واق الـواق» سنـة ١٣٧٩هـ، وقام فيهـا برحلة إلى العالم الآخـر، امتاح فيها من التراث الإسـلامى ، واستعار كثيرا من مـواقف الإسراء والمعراج وبنوع خـاص عند حديثـه عن طوائف المعذبين، الـذين كانوا يلاقون العذاب من جنس العمل .

والذى يهمنا من رحلته ، هو تصوره للجنة . فقد كـانت نموذجا للمدينة الفاضلة التى يحلم بها، وكانت امتدادًا للتراث الشرقى الذى يركز على تغيير الداخل بالدرجة الأولى .

والجنـة التى يحلـم بها الزبيرى، تتحقـق فيها بنـوع خاص أمـور ثلاثـة هى : الحريـة، والحب، والفن .

وقد اهتـم بنوع خاص بـالحرية، فكثيرا ما كـان يكرر وصـف أهل الجنة بـأنهم أحرار طلقاء كالطيـور « المتحررة المنطلقة الهائمة تصنع الحيـاة السامية وتمارسها تلقائيـا فى آمادها البعيدة دون قيـود أو حدود على حد قـوله . ويغريه كثيرا تشبيـه أهل الجنة بـالطيور، «لأنها المخلوقات الـواعية الناطقة، لا سيما فى شئون العلاقـات الجنسية . إنها تفخر على الآدميين بـأن الله أطلق سراح قلـوبها من قبـور الشرائع والأديـان، لتتخير ما تشـاء من ألـوان الحب المقدس، ليـس فى الجنة فحسـب، بل فى الـدنيا أيضـا» . (ص ١٩٣)، وتكاد الصفـات

(١) رسالة الخلود : ص ١٩٤ .

(٢) تفسير الطبرى: (سورة الكهف . الآية : ٩٢).

الأخرى ترتد فى النهاية إلى صفة الحرية . فالحب ، كما يفسره ، هو حرية خالصة فى الاختيار، والفن أيضا حرية خالصة ترضى متعة سامية لأهل الجنة .

والزبيرى ، لم يقدم مدينته الفاضلة بطريقة تجريدية فلسفية ، تعتمد على شرح الأفكار وتحليلها ، بل صورها بطريقة فنية شاعرية تعتمد على الحركة والإثارة . فبينما كان الشهداء فى حوار ساخن ونقاش متبادل ، إذ يحس العزى أن هناك ضجة « لذيذة ، ولكنها مثيرة» ، على حد قوله . (ص ١٩١) . فقد اكتشف أن الشهداء يتسللون واحدا وراء الواحد ، ويذهبون إلى مكان آخر . وحين تساءل عن سر تلك الحركة المثيرة ، عرف أن « محكمة الحب» قد انعقدت فى الجنة ، وأنها تنعقد فى فترات متباعدة ، وأن أم الجميع ممن كان لهن دور بارز فى مقاومة الطغيان ، قد تحولت فى الجنة إلى أم شابة جميلة كأقصى ما يكون الجمال ، مما جعل كل شهيد يتمنى أن يتزوج بها . وحين أحس زوجها بهواجس نفوس الشهداء ، رفع قضيته أمام محكمة الحب . إنه لا يحمل حقدا ولا ضغينة على هؤلاء الذين ينافسونه فى حب تلك الشهيدة العظيمة ، «فنحن فى الجنة كلنا أخوة وأحياء» ، على حد قوله . ولكنه يرى نفسه أحق بها من غيره ، فقد كان زوجها فى الحياة الدنيا .

وتنعقد المحكمة برئاسة أسماء بنت أبى بكر ، وعضوية كل من رابعة العدوية وليلى العامرية وغزالة شبيب الخارجى ، ويصف قاعة المحكمة وصفا شاعريا جذابا ، « حديقة واسعة الأرجاء من الزهور المنسقة ، ذات الألوان الفنية الفاتنة . كل مقاعدها ومكاتبها وقاعاتها قطعة فنية واحدة منسوجة من الزهور ، وقد ظللتها قبة هائلة من الزهور ذات الألوان السماوية الزرقاء ، تتخللها زهور بيضاء تشبه النجوم وهى تتحرك أحيانا لتسلط أضواءها السحرية على بعض الشخصيات التى يتجه إليها الاهتمام . وقد اندمجت وسط نسيج الزهور السماوية الذى يكون سقف القبة ، طيور من كل شكل ولون كأنها إضافات فنية» . وقد حضرت هذه الطيور كما يحضر الجمهور المتفرج لتشهد محاكمات الحب ، فهى فى الجنة معدودة من المخلوقات الواعية الناطقة ، لاسيما فى شئون العلاقات الجنسية» . (ص ١٩٣) .

وتفتتح السيدة أسماء تلك المحكمة « باسم الله الذى جعل الحب قوام الحياة ، وسر النظام والترابط فى الكون» . ثم يبسط الزوج دعواه ويشرح كل شهيد فكرته . وبعد مداولات ومناقشات طريفة ، تصدر المحكمة حكمها الرائع الذى يعتبر انتصارا للحرية والإرادة البشرية . تقول رئيسة المحكمة : « نحن قد تحولنا فى دارنا هذه تحولا تاما ، إلى مايشبه الطيور المتحررة المنطلقة الهائمة ، تصنع الحياة السامية ، وتمارسها تلقائيا فى آمادها البعيدة . دون قيود أو حدود . وأحب أن أذكركم أيها السعداء والشهداء ، أنه لا يوجد فى دار الخلد إلا

شيء واحد مقدس هو الحياة . أما العبادة الوحيدة التي نؤديها ، فهي ممارسة هذه الحياة ، بكل ما في طاقاتنا من حب وظمأ وانطلاق . وعلى ذلك ، فنحن نعلن فيما يتعلق بهذه القضية التي نحن بصددها ، أن السيدة الأم العظيمة حرة في أن تتزوج من تشاء ، وكيف تشاء ، وأن تتزوج أحادا أو مئات أو ألوفا ، وليس هناك شيء يحدد مشيئتها إلا مشيئتها . فباسم الحرية الخالدة في جنة الخلد ، أدعو السيدة أم آل أبي الدنيا أن تمارس حقها في الاختيار لمن تشاء من الأزواج» . (ص ١٩٨) .

وبعد ذلك الحكم ، اختارت السيدة العظيمة شهيدا قدم تضحيات رائعة من أجل وطنه ، فأقبل جميع المنافسين له ، ومن بينهم الزوج ، يهنئونه ، دون أن يحملوا حقدا أو غلا . ثم توجه الركب إلى « مقابر الأحياء» وهي مقابر ضمها الشهيد « أحمد حسن الحورس» ، وهو يقصد عملا فنيا خالصا يتسلى به ، ويمارس به حياة الوفاء لبلاده وقضيته . والهدف من وراء هذه الفكرة هو إبراز صورة فنية ، عن الشعب الذي أسلمه للطغاة ، كما يقول . (ص ٢٢٤) . وجعل يرمز بكل قبر إلى مدينة معينة ، أو قبيلة ، أو شخص . ودعا الفنان كثيرا من أصدقائه الشهداء . ليزوروا قبور عائلاتهم أو مدنهم ، يناجونهم بما يجيش في صدورهم من لوم أو عتاب أو توجيه . وإنه لشيء مثير أن تجوس خلال تلك المدينة « الحية الميتة» ، وأن تستمع إلى صوت المناجاة الذي يدعو إلى حفز الهمم . فعلى قبر صنعاء ، مثلا ، قرأ العزي مكتوبا : « هذا قبر صنعاء العاصمة الأولى والدفينة الأولى » . ورأى زائرا شهيدا يتمتم بكلام يقول فيه : « ياصنعاء ، يا مدينة سام ، يا جوهرة يعبث بها فحام ، كان يمكن أن تكوني قطعة من الجنة ، وعاصمة من أجمل عواصم بلاد العرب . ولكن كان من سوء حظك أن استولى عليك الزبانية ، فأشاعوا فيك روح جهنم من الرعب والإرهاب» .

ـ ٥ ـ

وحين لم يكتب النجاح لأول حركة دستورية في اليمن سنة ١٩٤٨ ، لم يستطع الزبيري أن يلجأ إلى البلاد العربية في ذلك الحين ، فقد كان الحكم الرجعي مسيطرا عليها . ويذكر في مقدمة ديوانه « ثورة الشعر» أنهم كانوا يرسلون الشكاوى إلى جامعة الدول العربية ، لكي تتدخل في الحد من ظلم الإمام ، فكانوا يعيدونها إلى الإمام ، وعليها توصية بالشدة والحزم ، ولم يعرف له « ملاذا يومئذ غير باكستان الدولة الفتية التي كانت محط كل الآمال» ، كما يقول[1] . وهناك حط رحاله ، وانصرف إلى قراءة الكتب الدينية والفلسفية ، وإلى تأليف الشعر ذي الطابع الصوفي ، كما في قصيدته « لحظات الإشراق الفنية» [2] ، والتي أنشدها في

---

(١) ثورة الشعر : ص ١٥١ .   (٢) صلاة في الجحيم : ص ١٣ .

كوخ مظلـم بهاولبور ببـاكستان ، أو وإلى الشعر الـذى يقال فى المنـاسبات الـدينية ، كما فى قصيدته «مولد الرسول الأعظم»[1]، والتى أذيعت من محطة الإذاعـة الباكستانية . وانشغل إلى حد مـا عن القضية اليمنية . فقـد كانت اللغة ــ كما يقول [2] ـ تقف حـاجزا بينه وبين شرح القضية اليمنيـة . وقد يجيش صـدره حين يسمع عـن إعدام الثوار فى اليمـن ، فيكتب قصيدة ، ويفكر فى أن يرسلها للثوار، فتضيع منه .

كانت باكستان يومئذ قد استقلت حديثـا عن الهند ، ومن الطبعى أن يردد الناس ـ وهم فى فرحة الاستقلال ـ اسـم إقبال الذى دعا بحرارة قبل وفاته إلى إنشـاء دولة خاصة لمسلمى الهند ، والذى انتخب سنة ١٩٣٠م رئيسا للمؤتمر الـذى عقده حزب « الرابطة الإسلامية » ، والذى دعا إلى تقسيم الهند . وكان من نتائجه إنشاء باكستان سنة ١٩٤٧ .

وقد شارك الزبيرى فى فرحة الاستقلال ، وكتب قصائد ـ ضمنها ديوانه صلاة فى الجحيم ـ يعبر بها عن فـرحته باستقلال بـاكستان [3] . وكان يشيـد بالقائد محمـد على جناح[4]، ويردد اسم إقبـال ويعجب به [5]، وينشئ قصيدة يستقبـل بها الدكتور عبد الـوهاب عزام عند قدومـه سفيرا لمصر فى باكستان [6]. والدكتور عـزام مشهور فى العالم العربى بكتـاباته حول إقبال وبترجمته لكثير من كتبه .

ـ ٦ ـ

قد يجعلنا هذا نبادر فنحكـم بوجود تأثير وتأثر بين إقبال والزبيرى ، وبـأن رسالة الخلود أحـد مصادر روايـة « مأسـاة واق الواق» . وقـد يشجعنا على هـذا ، أن نقتنص الكثير مـن الظواهر المتشابهة ، فالصورة التى صورها إقبال للخائنين (جعفر البنغالى وصادق الركنى) ، اللذين تآمرا مع الإنجليز ضد الوطن ، وقد وضعهما فى زورق وسط بحر عاصف من الدماء (ص ٢٤٦) ، هذه الصـورة تشبه فى فظـاعتها صـورة الإمام ، وقـد وضعه الـزبيرى فى قاع رهيب سحيـق ، يموج بجحيـم يغلى ، وحوله جمع غفير مـن أتباعـه ، يتفرجـون على جثته

---

(١) صلاة فى الجحيم : ص ١٣ . (٢) ثورة الشعر : ص ١٥١ .

(٣) كما فى قصيدة : « استقلال الهند وباكستان» ، ص ١٦٧ .

(٤) كما فى قصيدة: « ميلاد القائد الأعظم الباكستانى محمد على جنـاح ، وقد كتبت للإذاعة الباكستانية فى ٢٥ من ربيع الأول سنة ١٣٧١ ، ص ١١ .

(٥) كما فى قصيدة : « بمناسبة العيد الأول لقيام باكستان، ص ١١٠ .

(٦) ص ، ١١٥ .

يقذف بها الـزبانية فى الجحيم فتغـوص (ص ١٣٦) . وروح الهند التى تظهـر لإقبال « فى جبينها نار ونور خالدان ، وعيناها تنطقـان بالسرور، ترتدى رداء أرق من السحاب» ، تشبه روح لميس ، التـى تنبرى للزبيرى بين السحب وهى تنشـد الأشعار، وفى سفينة تشبـه عش الطائر من بعيد ، وفيهـا أضواء لألاءة . وكلاهما ـ أى إقبال والزبيرى ـ يلتقى بجمال الدين الأفغانى ، ويطارحه الحديث .

إن كل هذا قد يجعلنـا نتصور من الوهلة الأولى ، وجود صلـة بين العملين، ولكن هذا شىء لا نستطيع الجزم به ، فـالدليل المادى على وجود التأثير والتأثر غير متـوفر. فلم نسمع الزبيرى يتحدث عن رسالـة إقبال ، ولم تكن تلك الرسالة قد تـرجمت إلى العربية حتى وفاة الـزبيرى ، الذى كـان يشكو وهـو فى باكستـان من حـاجز اللغـة ، الذى يحول بينـه وبين التحدث مع الباكستانيين .

بل لعلى أميل إلى أن الزبيرى لم يتـأثر بإقبال فى روايته ، فإن شخصيتـه واضحة من أولها إلى آخرها ، ولم نتبين فيها أثر القراءات ، أو محاولة لنقل فكرة ، أو تقليدا لفلسفة ، وإنما هى الحرارة والمعانـاة بسبب مشكلات مـواطنيه . لقد أحس وهـو فى الغربة ، وفى شهـر رمضان الكريم ، وفى ليلة القدر المباركة ، بالحنين إلى أهله ، الـذين طال ابتعاده عنهم ، فقام برحلة روحية « يغسـل بها أو ضار قلبه» ، كما يقـول . وقد كتب هذه الـرواية بعد خبرة طـويلة فى العمل الوطنى ، وبعد أن مارس الكثير من الوسائل السلمية للتخفيف عن مواطنيه .

إنه يذكر فى مقدمة ديوانه : « ثورة الشعر» . أنه جرب استعطاف الإمام ، ومدحه بقصائد حاول مـن خلالها أن يشرح مآسـى المواطنين، وأنه جرب وسيلـة الدين ، الـذى كان يتستر الإمام تحته ، ودعـا إلى إصلاحاته عن طريـق الدين ، حتى يقتنع بها المواطنـون . ولكن شيئا من ذلك لم يصلـح ، فالإمام ماض فى غلـوائه ، لا يقتنع بمديح أو استعطـاف ، والمواطنون ماضون فى سباتهم ، ولا يسمعون لصوت، سوى صـوت الإمام . ولكن كل هذه المحاولات لم تذهـب عبثا ، فقد أعطتـه اليقين الثورى ، وأقنعته بـأن كل طريـق مسدود ، سوى طـريق الثورة .

ومن هنا جاءت الرواية تحمل أفكاره ، بعد تجربة طويلة ، وبعد تعثرات هنا وهناك . فهو يحاول فيها أن يستعرض تاريخ بلاده ، وأن يحلـل ثوراتها ، وأن يكشف عن أسباب فشلها ، وأن يضع يـده على عقد اليمنيين التـى ترسبـت خلال التـاريخ ، وأن ينـاقش الـوضع مـع الشهداء ، ثم أن يجتمـع بهم فى الجنة ، ويتداولوا الحالة ، ويضعوا الحلـول فى صورة « ميثاق شرف» تجتمع عليـه كل القبـائل ، ثم يعملون على « إلغـاء نظام الإمامـة ، وأن يستبدلـوا به نظاما يمثل الشعب على أسس ديمقراطية سليمة ، ويعيش فيه المواطنون على قدم المساواة ،

فى ظل وحدة شاملة، تفتح الإمكانية للسير فى طريق الوحدة العربية كأمل وهدف » . ثم سلموا هذا الميثاق إلى روح الزبيرى (العزى محمود) لكى يبلغه إلى الشعب نيابة عنهم، بعد أن قطع مرحلة كبيرة من النصح والوعى .

كان هذا حلما يحلم به الزبيرى فى ليلة القدر، وقد أنهاه بدعواته بأن يحقق الله رؤاه . وأن يعود إلى وطنه فى موكب الأحرار. ولما يمض عامان إلا وأجاب الله سؤاله، وقامت ثورة ١٩٦٢ ، وعاد إلى بلاده، يلثم ترابها ، ويقوم بواجبه نحوها، ويطبق أفكاره بصورة عملية ، حتى استشهد سنة ١٩٦٥ ، ولحق برفاقه فى جنة الخلد .

ثم ـ وهذا هو الأهم ـ تختلف نقطة البدء عند كل من الشاعرين (إقبال والزبيرى)، وقد ألقى هذا بظلاله على موقف كل منهما، ورؤيته للأحداث، ومراحل صعوده ، بل وعلى الصور الجزئية أيضا. فالدكتور إقبال فيلسوف درس الفلسفة فى جامعة كامبردج لمدة ثلاث سنوات، وحصل على دكتوراه الفلسفة من جامعة « ميونيخ» بألمانيا، وكانت له نظرة نحو الإسلام، تكتشف فيه الإمكانات التى تجعله صالحا لسنة التطور. وكانت أفكاره تدور حول تلك النظرة، التى شرحها مرة بطريقة عقلية فى كتابه « تجديد التفكير الدينى» (سنة ١٩٢٨)، ومرة ثانية بطريقة قلبية فى رسالته تلك (سنة ١٩٣٢م) .

إن رسالة الخلود ـ كما يدل عنوانها ـ هى رحلة نحو الله تكتشف إمكانيات الخلود، وحين وصل إلى المقام الأعلى ، لم يفن فيه، كما هو شأن أصحاب نظرية وحدة الوجود، بل بقى ثابتا، وعمل بنصيحة مرشده جلال الدين الرومى ، الذى قال له : « فلو بقيت ثابت الروع فى حضرة نوره، فاعتبر نفسك حيا باقيا مثله . . وما من أحد يبقى رابط الجأش فى حضرته، فمن استطاع ذلك، فهو ذهب خالص كامل العيار». (ص ٧٥).

ثم عاد ليثبت أن الإسلام ليس فناء عن الحياة، وليبلغ رسالته فى صورة نصائح يوجهها إلى ابنه، باعتباره يمثل الجيل الجديد، ومن هنا خضعت الرسالة لهذا المنحى، فهى تهتم بالمسلمين وتتحسر على حالهم. وهى تصدر عن عقل صاحب فكرة وفلسفة، تتبدى حتى فى الصور الجزئية، فهو مثلاً يصف أوراق الشجر فى الجنة، وأنها تتبدل «فى كل لحظة ألوانا أخرى بفعل الشوق إلى النمو» (ص ٢٨٧) .

ومن هنا، تخلصت مرغدين ـ مدينته الفاضلة ـ من عيوب المجتمع الإسلامى المعاصر، ومن عيوب الحضارة الأوروبية بوجه عام، فلا سلطان للمادة أو للآلة، والجو نظيف من دخان المصانع، والكل يعمل رغبة فى العمل، وهو آمن من البطش والاحتكار. وهو لا يلتمس تلك المدينة فى عالم الأحلام، بل يراها قائمةبالفعل فى عالم القرآن، وكل ماتحتاج إليه هو أن نزيل عنها الغبار.

تماما كدينة ذى القرنين ، والتى هى نتيجة سلوك وعمل ، فقد أخذ ذو القرنين يسأل أهل المدينة عن السبب ، الذى جعلهم يصلون إلى تلك المرتبة ، وكانت الإجابة تشير إلى العمل والسلوك والأخلاق . وهى نابعة من روح الشريعة الإسلامية . فقد سألهم مثلاً : « فما بالكم لا تصيبكم الآفات كما تصيب سائر الناس؟ قالوا : لا نتوكل على غير الله ، ولا نعمل بالأنواء والنجوم » .

أما الزبيرى ـ كما يدل عنوان روايته ـ فهو غير مشغول بأمور ميتافيزيقية ، ولايفكر فى أحوال المسلمين عامة . إنه مهموم بقضية وطن ومواطنين ، لايعرف العالم عنهم شيئا ، وتظل هذه القضية تشغله طوال رحلته . ولقد اشترطوا عليه قبل أن يدخل الجنة ألا يتكلم فى السياسة ، ولكنه رفض وصرخ فى وجه الشهداء إننى أخجل الآن لو دخلت الجنة ، متخليا عن الرسالة التى ذبحتم أنتم من أجلها ، وذبح سواكم من الشهداء الذين أنشد لقاءهم ، وسيعذبنى هذا الخجل ويحرمنى طعم الجنة» (ص ٥٧) . وراجعوا السلطات حتى تخلوا عن هذا الشرط ، وسمحوا له بدخول الجنة ، ولكن على شرط آخر ، وهو ألا يذوق شيئا من طيباتها ، ولو فعل فإنه سيبقى فى الجنة ولن يعود . وقد رحب بهذا الشرط ، وحرص عليه ، ووقف أمام كل المغريات ، لأنه يريد أن يعود إلى وطنه ويكمل رسالته ، وإذا كان آدم قد أكل فطرد ، فقد كان عليه السلام مدفوعا بقوة وإرادة الحياة ، وإرادة وضع البذور لتكوين الجنس البشرى . . . وهذه الإرادة نفسها ، هى التى ينبغى أن تمنع العزى من قطف الثمرة ، لأنها ستحول بينه وبين الاستمرار فى الحياة» (ص ١٥٨) .

ومن هنا ، حلم بجنة ـ مدينة فاضلة ـ وقد تخلصت من كل ما كانت تقاسى منه صنعاء فى ظل الإمام ، فلا اضطهاد ولا قسوة ولا جبر ، ويعيش الإنسان فيها طليقاً « كالطيور والنسائم والزهور المتلاقحة من غصن إلى غصن » . وتلك تشبيهات أطلقها الزبيرى فى روايته . وهو يرى أن المدينة قائمة بالفعل ولكن فى العالم الآخر ، حيث ينعم بها الشهداء . أما صنعاء والمدن اليمنية الأخرى ، والتى تخضع للظلم فهى مدن ميتة بالفعل ، وقد أقام لها فى الجنة متحفا بشريا ، يدل على حسن تشكيلى عميق ، وسماه « مقابر الأحياء » .

ـ ٧ ـ

ذكر الزبيرى فى مقدمة « ثورة الشعر » أنه بدأ صوفيا ، ثم عشق الأدب ، ثم خاض السياسة . «فروحانيتى جنى عليها الأدب ، وأدبى عوقب بالسياسة ، فزجت به فى المعارك المريرة الطويلة المدة ، وانتقمت منه شر انتقام . على أن هذه المراحل كلها ، إنما تتباين هكذا فى مظاهرها السطحية ، أما فى أعماق الواقع ، فإنها مراحل متداخلة تسودها روح واحدة» .

وهذا حق، فإنها صفات متداخلة، يخدم بعضها بعضا. لقد كانت السياسة هى الموضوع الرئيس الذى يشغله فى الجنة، وكان يبحث عن وطنه الضائع، كما كان إقبال يبحث عن وجه الله. ولقد صاح بأستاذه لكى يسرع بتلك الرحلة الروحية: «إننى مضطرم، كالجحيم، باللهفة إلى لقاء بلادى، فأسرع بى يا أستاذى وأطلق روحى من محبسها، فإنى أكاد أتمرد عليك وعلى جسدى، فأنطلق بلا منوم ولا تنويم». إن السياسة عنده كما قلت مرة «هى مزيج من الحب والفن، والمؤلف يتحدث عن قضايا بلاده، وكأنه يمارس تجربة وجدانية أو تجربة فنية»[1].

وأضيف هنا «أو تجربة صوفية»، فإن الفن عند الزبيرى تصوف وإشراق. يقول فى قصيدته «لحظات الإشراق الفنى»، يتحدث عن السعادة بتجربته الفنية:

خذوا كل دنياكمو واتركوا فؤادى حرًّا وحيدًا غريبا

فإنى أضخمكم دولة وإن خلتمونى طريدا سليباً

إنه يذكرنا بقول أحد الصوفيين ممن لا أذكر الآن اسمه: «نحن فى سعادة لو علم بها الملوك لقاتلونا عليها».

---

(١) اليمن الجديد: (مارس وإبريل سنة ١٩٧٦).

الفصل الرابع

جـريمة قتل

بين إليوت وعبد الصبور

دراسة مقارنة حول المواقف الأدبية

إليــوت

حيــاته :

ولد إليوت سنة ١٨٨٨ ، بولاية بوسطن ، وهو سليل أسرة ، هاجرت إلى أمريكا ، وتميزت بتقاليـدها الدينية ، وقـدرتها على الأعمال الإدارية . قضى ثمانيـة عشر عاما يدرس بجـامعة واشنطن ، ثم التحق سنة ١٩٠٦ بجامعة هارفارد ، فأخذ يجد حتى استطاع أن يحصل على الليسانـس فى ثلاث سنوات . ثم حصـل على الماجستير فى السنة الرابعة . وبعـد أن التحق بالسـوربون لمدة عام ، عـاد إلى جامعة هارفـارد ، حيث أخذ يعـد لنيل درجة الـدكتوراه فى الفلسفـة . ذهب إلى ألمانيـا قبـل الحرب كأستـاذ زائر ، وفى السنة نفسهـا التحـق بجامعـة اكسفورد لكى يدرس الفلسفـة . تزوج سنة ١٩١٥ من سيدة لندنيـة ، وأخذ يكسب عيشه من الدروس الخصوصية بمـدارس لندن . ثم التحق بالعمل بأحد البنـوك . وعمل مساعد رئيس تحرير مجلة Egoist فى الفترة من ١٩١٧ إلى سنة ١٩١٩ .

أصدر سنة ١٩٢٢ قصيدتـه الطويلة الأرض الخراب The Waste Land والمكونة من ٤٣٤ بيتا ، وهى تتحدث عن استياء جيل ما بعد الحرب وعقم الحضارة المعاصرة . ويعتبرها بعض النقاد المحـافظين أمثال Megros ، أكذوبـة القرن ، ولايتفـق آخرون ــ أمثال H.N. Tomlinson مع بعض اتجاهاتها . ولكنها على الرغم مـن كل ذلك ، تعتبر حجر الزاوية فى الأدب العالمى ، وتـرجمت إلى معظم اللغات الحيـة . أسس سنة ١٩٢٢ مجلتـه « الميزان» the Criterion ، التـى ظلت سبـع عشرة سنـة تمارس تـأثيرا واسعا على الأدب العـالمى . ولأن المجلة لم تحقق دخلا يكفى لصدورها ، فقد عمل محررا أدبيا لمؤسسة Faber and Faber . أصبح سنة ١٩٢٧ مواطنا إنجليزيا .

أخذ يبحث عن طـريق جديد بعد قصيدتـه « الأرض الخراب » . وأخيرا ، وجده ولخصه فى العبـارة الآتيـة « كاثـوليكـى فى العقيـدة ، محافـظ (كلاسيكـى) فى الأدب ، ملكـى فى السياسة» . وأخذت أعماله الأدبية بعد ذلك تعكس انتماءه للكنيسة الإنجليزية . وأول عمل مسرحى له صد سنة ١٩٣٥ ، وهو « جريمة قتل فى الكاتدرائية» Murder in the Cathedral . وتوالت مسرحيـاته بعد ذلك . وحتـى وفاته سنة ١٩٦٥ ، كتـب خمس مسرحيات ،

هى : جريمـة قتل فى الكاتدرائية ، التئام شمـل العائلة ١٩٣٩م the Family Reunion حفلة كـوكتيل ١٩٥٠ The Cocktail party ، كاتـب الأسرار The Confidential Clerk، السياسى العجوز ١٩٥٨ The Elder Stateman .

توماس بيكيت :

ويهمنا هنا مسرحيته جريمة قتل فى الكاتدرائية ، لأنها موضوع المقارنة مع مسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج» .

وتدور مسرحيـة إليوت حول شخصيـة « تومـاس بيكيت» Thomas Backet ، التـى ينبغى أن نعرف شيئا عن تاريخ حياتها .

ولد بيكيت سنة ١١١٨ ، ودرس التعـاليم الدينية فى مدارس لندن وبـاريس ، فقد كان والده فرنسـى المولد ، ودرس أيضا الشريعة والقوانين المدنيـة فى إيطاليا وفرنسـا . لعب سنة ١١٥٢م دورا مهما ، لكى يمنـع الملك « ستيفـن» من أن يتوج ابنـه . وقد رفعـه هذا فى عين هنرى ، الـذى أصبح سنة ١١٥٤ هنـرى الثانى ، فعينـه كبير مستشاريه (رئيـس الوزراء) ومعلما لابنـه « الأمير هنرى » . وقـد لعـب دوره البـارز فى البلاط ، واكتسـب ثقـة واحترام الجميع ، وزار بـاريس سنة ١١٥٨ ليلعـب دور الوساطة فى تـزويج الأمير هنرى ، مـن ابنة «لويس» السابع ملك فرنسا . وقد نجحـت وساطته ، وعاد بالأميرة معه . واشترك مع الملك هنرى فى حملة لتأديب «التولوز» ، وقاد فرقة من الفرسان ، وانتصر فى مبارزة فردية على فارس فرنسى مشهور. وعين سنـة ١١٦٣م كبير أساقفة كاتدرائية « كانتربرى » ، وكـان هذا بداية مرحلـة جديدة ، فقد استـن لنفسه قانونـا صارما ، وأصبـح بيكيت ، الذى كان يحيـا حياة البلاط والترف جادا . وبدأت الخلافات بينه وبين هنرى تزداد ، وتعكس الصراع بين سلطة الكنيسة والسلطة الـدنيوية . وقد عارض الملك سنـة ١١٦٣ ، بخصوص فرض الضرائب ، وتعتبر هـذه المعارضـة الأولى من نـوعهـا فى تاريـخ إنجلترا . وحين اشتدت الأزمـة بينهما ، اضطر سنة ١١٦٤م للهرب إلى الخارج ، وظل فى المنفـى حتى عاد إلى منصبه سنة ١١٧٠ ، بعد أن نجحت مسـاعى الصلح بينه ، وبين الملـك . ولكن الخلافات عادت مـن جديد ، وبلغت ذروتها فى موضوع الأساقفة ، الذين عزلهم البابا من مناصبهم لأنهم اشتركوا فى عملية تتويج الأمير هنرى ، كخليفة على العرش . فقد طلب الملك من بيكيت أن يعيدهم ، ولكن بيكيت احتج بـأن هذا من سلطة البـابا ، وليس من سلطتـه . وضاق الملك به . ويقـال إنه تفوه برغبته فى الخلاص منه . والتقط مجموعة من الفرسان هذه الرغبة وتوجهوا إلى بيكيت فى الكاتدرائية ، وطلبوا منـه أن يذعن لأوامر الملك ، وأن يعيد الأساقفة المعـزولين ، فرفض من

جديد ، فهـددوه بالقتل ، ولكنه قـال إنه يقدم نفسه فـداء لحقوق الكنيسة . وحذرهـم من اللعنة التى ستحل عليهم ، إن هم أصابوا أحدا من شعبه بسوء . وأخيرا ، قتلوه داخل حرمه سنة ١١٧٠ وهو يؤدى صلاة المساء ، وأصبحت بقعته مزارا ، يؤمه الحجاج من كل مكان .

جـريمة قتل :

وقد التقط اليوت هـذه الأحداث التاريخية ، لكى يقدم مسرحية لمناسبـة أعياد كانتربرى السنويـة . وكانـت المسرحية مـن فصلين تتخللهما عظة دينيـة . يبدأ الفصـل الأول بنشيد للجوقـة (الكورس) يتنبئون بالمأسـاة التى ستقع ، ثم يـدخل بيكيت الكاتـدرائية منتصرا ، ويبدأ تعرضـه للإغواءات ممثلا فى الشياطين الأربعـة ، الأول ، يمثل حياة الدعة والـرفاهية التى كـان يحياها فى البلاط . والثـانى ، يمثل القوة . والثـالث ، يمثل المنفعة المبـاشرة ، أما الرابع ، فهـو يمثل الرغبة فى الاستشهاد والبحـث عن الخلود . وكان واضحـا أن بيكيت قد طرد الشياطين الثلاثة الأولى ، أما الرابع والأخير فقد كان أخطرهم ، ولا يتبين موقف بيكيت إزاءه ، هل انتصر عليه ، أو استجاب له؟

أمـا الموعظة الـدينية ، فهـى تتحدث عـن المغزى المسيحـى ، وراء الاحتفالات بمـوت المسيح عليه السـلام وبعثه فى وقت واحد ، وتستعـرض شهداء الكاتدرائيـة ، وتومئ إلى أن شهيدا آخر ربما يأتى فى الطريق .

أما الفصل الثانى ، فيتم فيه اغتيال بيكيـت ، بعد حوار بينه وبين فرسان الملك ، يصمم فيه بيكيت على أن يقدم نفسه كشهيد من شهداء كانتربرى .

التعليـــق :

وهذه المسرحيـة ، لاتعتبر من مسرحيـات الشخصيات . وعلى الرغـم من أن بطلهـا هو بيكيت ، فإنها لاتعنى بتحـديد ملامح البطل ، ولا بتحليل نفسيتـه ودوافعه ، كما هو الحال عند هاملت مثلا ، ولكنها تركز على الفكرة التى اعتنقها البطل ، والتى هى وراء بواعثه .

والموضوع هنا ، ذو مستويـات . فقد يكون ـ ظاهريا على الأقـل ـ هو الصراع بين هنرى وبيكيت . وقـد يكون هو الصراع بين السلطـة الدينية والسلطة الـزمنية الذى بلـغ أشده فى العصور الـوسطى . وقد يكـون هذا الصراع رمزا لصراع أشـد ، بين القوة الغاشمـة والمعتقد الدينى . ولكن كل هذا قد يكون خلفية ، لفكرة الاستشهاد التى سيطرت على توماس .

والبطل هنا، ليس بيكيت فقط كما يخيل إلينـا، فإن الجوقة تلعب دورا لايقل عن دوره، وهى تصاحب الأحداث، وتتنبأ بالمأساة، وتتحدث عن القدر.

ولعل البطـل الرئيس فى هـذه المسرحية هو القدر. وقـد اعترف إليوت نفسه فى أكثـر من مناسبـة، بأن هذه المسرحية ينقصهـا ما هو معـروف فى المسرحيات التقليدية مـن التسلسل المنطقى للأحـداث، نتيجة للبناء المعروف الـذى يعتمد على "motive - act - result"، وإن المسرحية كلها معلقة بيد الله. وهذا ما يفسره قول بيكيت نفسه فى المسرحية:

ومـــا هـــى إلا هنيهـــة، حتـــى يحلـــق الصقـــر الجائع
ويـــرفـــرف، ثـــم ينقـــض، منتهـــزا فـــرصتـــه. وســـوف
تكـــون النهـــايـــة هينـــة، مبـــاغتـــة، وكـــأنها
منحة الإله.

وينبغى ألا نقرأ هذه المسرحية، كما نقرأ المسرحيات التقليدية، وإلا سنجد فيها هبوطا فى الحدث وعدم ترابـط الأفعال، ونجد أن الشخصيات غير مبررة بـدرجة كافية. وقـد اقتنع بعض النقـاد بهذه القراءة الظـاهرية، فحشـد للمسرحية الكثير مـن أمثال هـذه العيوب. ولكن ينبغـى أن نقرأهـا من زاويـة أن شكلها يتطابـق مع مـوضوعهـا. وهنا، يظهـر تفرد إليوت، فقد جعل المسرحية تبدو صورة للقدر، وحشد لذلك كل طاقاته وفلسفته وقراءاته. أفاد مـن الكورس الإغـريقى، الـذى يرمز إلى حتميـة القدر. وأفـاد من شكـل المسرحيات الدينية المعروفـة فى العصور الوسطى. وأفاد من التراجيديا الإغـريقية، وبنوع خاص أعمال إسخيلوس. وأضـاف إلى كل ذلك مـن عقائده وفنه، مـا جعل فيهـا الشكل يتلاحـم مع المضمون، فيجسدان معا صورة القدر.

لقد ذكـر إليوت فى حديـث إذاعى له، وهو يعلـق على روايات « تشارلـز وليم »، أن فى حياة كل منا لحظات روحية لايستطيع أن يعبر عنهـا بالكلمات. وقد سئل فيما إذا كان معنيا فى رباعياته "Four Quartets" » بالبحث عن إلهام روحى، أجـاب بأنه لم يكن مشغولا بذلك أثناء الكتابة. فقط، كان يبحـث عن « لغة مساوية لتجربة صغيرة كان يحس بها ». وحين تحدث عن « جـون مارستـون» ذكر أن فى حيـاة كل منـا لحظات غير عـادية، تنتـابنا فجأة، ثم تتضـح فى نفوسنا فجأة أيضـا، وكأن شعاعا مـن ضوء الشمس قد كشفهـا لنا، وهو ما كان يسميـه القدماء « القدر»، وهى الكلمة التى أكسبتها المسيحيـة رهافة، وقلت أهميتها فى العصر الحديث أمام الضغوط النفسية والاقتصادية.

وقد اتخذ بعض النقاد من تعبير « شعاع من ضوء الشمس» "Ashaft of Sunlight"،

رمزا لتلـك اللحظات المتناثـرة فى مسرحية « جريمـة قتل فى الكاتـدرائية » . فالكـورس مثلا يحس بالمجهول ، ويحس بالقدر معلقا بيد الله الذى يشكل ما لم يتشكل بعد . لقد انكشف لهم كل ذلك أمام شعاع من ضوء الشمس .

Destiny waits in the hand of God.

Shaping the still unshapen.

I have seen these things in a shaft

of Sunligt.

(See : Twentieth Century interpretation of Murder in the Cathedral, P. 97.)

وتكشف الناقدة باتريشيا (Ibid, P. 73) عن نجاح إليوت فى وقـوعه على شكل يتلاءم مع المضمون ، فتقـول : « وقد تعمد إليوت ، وعـن قصد ، أن يضحى بما هو معـروف عن بيكيـت من حـرارة وحيويـة ونـزعة سـاخرة ، لكـى يركـز على مفهـومه الـدينى للقـديسين والشهـداء ، لقد كـان إليوت معنيـا بإظهـار العـلاقة بين الله والإنسـان ، ليست فى القـرن الحادى عشر فحسب ، بل فى القرن العشرين أيضا . وهذا ما شكل نظرته نحو حياة بيكيت ومـوتـه . إن مسحة مـن الهواء الـواهـن تتحـرك بين الأعمـدة العتيقة ، فتختفـى الأشكـال الإنسانيـة . وكذلك ، تبـدو المسرحية فاتـرة وشفافة . مـن النادر أن تجد عملا فنيـا كهذا ، يعبر شكله عـن مضمونه . إن المسرحية نفسهـا من فصلين تتخللهما الموعظة الدينيـة ، تماما كالكـاتدرائية ، التى أسسـت على ثلاثة مستـويات . وللمسرحية مثـل ما للكاتدرائيـة من وضوح فى التصميـم ، ومن العقـد المتشابكة ، ومـن الشكل المتماثل ، وقبـل كل شـىء من «الحتمية» ، التـى تفرض عليك ، حين تـدخل من بـاب «الكاتـدرائية» الغربـى والعظيم ، وحين تنظر إلى الأقواس المرتفعة فى قاعة المصلين ، وحين تنظر إلى أماكن الجوقة « الكورس» حيث تتراقص الشموع أمام الهيكل المرتفع » .

وقد أكد الناقـد كارول . هـ . سميث (Ibid, P. 82) هذا الشكل الأصيـل ، الذى يراه امتدادا وتطـويرا لأفكار مسرحيـة قديمة ، تـدور حول الشعائر الـدينية وتتخذ مـن صلب المسيح عليه السـلام وبعثه مـوضوعـا لها . ويبدو هـذا واضحا مـن التناظـر الشديـد بين شخصيتى الشهيد والمسيح عليـه السلام ، باعتبار أن كلا منهما يمثل الضحيـة ، التى تقدم نفسها خـلاصا للبشرية ، ويأخـذ فى شرح ذلك التناظـر ، راجعا إلى موعظة بيكيـت ، التى تتخلل الفصلين ، والتـى يقارن فيها بين نفسه وبين شخصيـة المسيح عليه السـلام . ثم إن

دخوله للمدينة يشبه دخول المسيح عليه السلام، وكذلك شيطانه يشبه شيطان المسيح عليه السلام.

ومعظم النقاد يتفقون على الفكرة العامة للمسرحية، وهي فكرة الاستشهاد بالمعنى المسيحي القديم، ولكن الناقد «ماكوبى» (ilid., P. 93) له رأى آخر، يقدمه من خلال تفسيره للشيطان الرابع، فيقول: لماذا قال الشيطان الرابع لتوماس. «أنت تعرف ولا تعرف ما الفعل وما المعاناة»؟ يبدو أن النقاد يميلون إلى أن هذا التعبير إنما هو سخرية من توماس. إنه يرد عليه جملته كما قال جونز، أو نصيحته ترد ضده كما قال نيفيل كوجيل، (وكان بيكيت قد قال تلك الجملة عن الجوقة)، فهم يميلون إلى أن هذه العبارة من باب النقد اللاذع، فالشيطان يريد أن يبين لتوماس أن الفعل النزيه شيء مستحيل، وأنه فوق طاقة النوع البشرى، حتى الشهادة نفسها لا تخلو من المصلحة الذاتية. ولكن هذا التفسير يبدو متعسفا، وربما كان من المستحيل على الممثل أن ينقل هذا المعنى، فالإيقاع بطىء والخطبة طويلة، لاتتناسب وهذا التفسير. إن القراءة الواعية تكشف عكس هذا المعنى، وتثبت أن تكرار هذه الجملة ربما يلخص فحوى كلام الشيطان الرابع، فإنه لايسخر بل يعلم، ولا يهزأ بل يشجع، تماما كما كان توماس يشجع عجائز كانتربرى، حين خاطبهن بهذه الجملة.

حقا فى هذه الجملة سخرية من نوع آخر، إنها ليست سخرية لوم أو شك، ولكنها سخرية من المعلم الذى يصبح الآن تلميذا. وحين ألقى توماس لأول مرة بهذه الجملة، كان هناك نوع من التعالى والسخرية من العجائز، اللاتى يدركن بفطرتهن، ما لم يستطعن التعبير عنه بطريقة دقيقة. والآن، فإن المعلم الساخر « توماس» يعبر بطريقة دقيقة، عما لايستطع أن يدركه بفطرته. إنه يعرف ولا يعرف. يعرف ما لا يعرفه العجائز، ولا يعرف ما عرفنه. إن الشيطان يطلب منه أن يواجه بواعثه بكل ما فيها من قبح، ثم يتطهر منها. إنه يضعه أمام وحشية رغباته بصورة عارية. . . وهناك مايكفى ليبين لنا أن الشيطان الرابع يمثل الشيطان نفسه. إنه يقول « أنا أستطيع أن أقدم ماترغب فيه، وأسألك ما الذى يجب أن تعطيه». إنه هنا يتحدث بلغة « مفيستو فوليس» أمام « فاوست»، بينما يمثل الشياطين الثلاثة كائنات حية، ذات ملامح شخصية، إلا أن الشيطان الرابع شىء خارق، يثير مسحة من الرعب والإغراء فى آن واحد.

ويبدو أن إليوت قد ركز على فكرة أن الشيطان خادم الرب، وهى فكرة يهودية أكثر منها مسيحية. وقد فرض هذا على توماس شيئا من الاشمئزاز، يمكن أن يعتبر اشمئزازا ذاتيا، فجعل الشيطان يغريه بأفكاره التى لم يكن يرغب فى معرفتها، أو فى بيان كنهها، أو أيها

يمكن أن يقبل ، أو أيها يمكن أن يرفض . لقد أمسك الشيطان الرابع بحقيقة الموقف ، التى لم يدركها الثلاثة الآخرون ، الذين ظنوا بسذاجة أن توماس يمكن أن يغوى . ومن ثم ، فإن توماس حين عرف العبثية وقع فى اليأس ، وشك فى إمكانية التسويغات البشرية ، وصاح « ألا أستطيع أن أمارس أو أعانى بدون هلاك؟ » . إن الشيطان يذكره بالتحليل ، الذى قدمه توماس نفسه عن معنى الممارسة والمعاناة . إن الاعتراف بالذنب يجب أن يسبق الخلاص . وإن يأس توماس يتطابق مع يأس الجوقة فيها بعد . إن توماس لايزال متطلعا ، لأنه يظن أن قدره بيده . إن الاقتناع بالعجز يصاحب الاقتناع بالذنب ، وهذا العجز يمثل القاعدة الأساسية للتجربة الحقيقية الصادرة من الإرادة الحرة ، والتى تتطابق مع الخطة الحتمية للإله .

تلك هى الرسالة التى أراد أن يبلغها الشيطان الرابع . وحين أفضى بها ، اعتبر رسول الرب ، وأثار الرحمة السلام ، أكثر مما أثار الشر . أو على وجه الدقة ، هو الشيطان الذى يخدم الرب ، والذى يستخدم الإغراء لكى يوقظ فى الإنسان المعرفة بطبيعته الخاصة .

الترجمة :

وقد ترجم صلاح عبد الصبور هذه المسرحية تحت عنوان « جريمة قتل فى الكاتدرائية » (من المسرح العالمى - يناير ١٩٨٢م) . والوقوف عند الترجمة مهم فى ميدان الأدب المقارن ؛ فإن أخطاء المترجم ، إن وجدت ، ذات دلالة وتكشف عن مدى التأثر بين الجانبين ، وهل الأخير نقل من الأول حرفيا ، أو أنه تأثر بالروح العام .

وصلاح عبد الصبور متفهم لإليوت ، ويستطيع أن يدرك مراميه ، وأن يلتقط إشاراته . فهو شاعر مثله ويتراسلان بلغة يدركانها تماما . وهذا هو السر وراء توفيق عبد الصبور فى تلك الترجمة ، وبخاصة فى صياغة إشاراته . وذلك على الرغم من التباعد بين اللغتين ، اللتين تنتمى كل منهما إلى ثقافة تختلف عن الأخرى . والأمثلة على نجاح عبد الصبور فى هذا الجانب أكثر من أن تحصى يكفى أن نشير إلى مثل واحد .

يقول إليوت :

What a way to talk at such a juncture!

You are foolish, immodest and babbling women.

Do you not know that the good archbishop is likely to arrive at any moment?

The Crowds in the streets will be cheering and Cheering.

You go on crooking like frogs in the treetops!

But frogs at least can be cocked and eaten.

Whatever you are afraid in your

Craven app Sehension, let ,me ask you at the least to put on Pleasant faces, and give a hearty welcome to our good archbishop.

وقد حرص عبد الصبور على روح هذا الأسلوب الذى يبدو سهلا عاديا ، ويحتفظ فى الوقت نفسه بالطابع الشعرى ، فترجمها كالآتى :

يا لها من طريقة فى الحديث فى مثل هذا الوقت الحرج !

إنكن نسوة حمقاوات ، ثرثارات ، بلا حياة !

هل تعلمن أن كبير الأساقفة الطيب قد يصل فى أية لحظة ؟ !

وأن الجمع فى الشوارع ستهلل وتهلل ،

بينما أنتن ترسلن النقيق كالضفادع فى قمم الأشجار؟ ولكن الضفادع - على الأقل - قد تطبخ وتؤكل .

مهما يكن ما تخفن منه ، وفقا لإدراككن الخائر ،

فإنى أسألكن - على الأقل - أن تبدين وجوها مبتهجة ،

وأن ترحبن من قلوبكن بكبير الأساقفة الطيب .

ومع ذلك ، فقد كانت هناك تحريفات فى الترجمة ، يرجع معظمها إلى النقل الحرفى من القاموس ، دون استشارة أية تفسيرات أو شروح للمسرحية .

يقول أليوت :

Had fair crossing , found at Sandwich Broc, Warenne and the Sheriff of kent those who ahd sworn to have my head from me.

وقد ترجمها عبد الصبور كالآتى :

وعبرت البحر سالما ، ووجدت فى ساندوتش بروك ، ووارن ، وشريف كنت قوما أقسموا أن ينزعوا رأسى عن جسدى .

وأظن أن الترجمة تكون أدق ، لو كانت :

وعبرت البحر سالما ، فوجدت فى « صاندويتش » بروك ، ووارن ، وشريف كنت هؤلاء الذين تعاهدوا أن يفصلوا رأسى عن جسدى .

صلاح عبد الصبور

حيـــاته :

ولد عبد الصبور سنة ١٩٣١ ، بمحافظة الشرقية بمصر، وتخرج فى قسم اللغة العربية ، بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة . عمل أولا بوزارة التربية والتعليم ، ثم انتقل إلى الصحافة ، فعمل محررا بروز اليـوسف . ساهم فى الكتابة لعـديد من الصحف ، المصرية والعـربية من أهمها : الآداب ـ روز اليوسف ـ صباح الخير ـ الشعب ـ المساء ـ الكاتب ـ المجلة ـ الأهرام ـ الدوحة .

اشترك فى كثير من الأعمال الحكومية ، كان آخرها رئيسـا للهيئة المصرية العامة للكتاب . توفى سنة ١٩٨١ .

أصدر ستة دواوين ، واثنى عشر كتابا ، وأربعة أعمال مترجمة ، وكثيرا من المقالات .

أصدر أيضا خمس مسرحيات شعرية هى : مأساة الحلاج (عام ١٩٦٤م)، مسافر ليل (عـام ١٩٦٩م)، الأميرة تنتظر (عـام ١٩٧٠م)، ليلى والمجنـون (عام ١٩٧٠)، بعـد أن يموت الملك (عام ١٩٧٣م) .

الحـلاج :

أما مأساة الحلاج ـ موضوع الدراسة ـ فهى تدور حول الحسين بن منصور الحلاج ، الذى ولد فى منتصف القرن الثالث الهجرى (عام ٨٥٨م) بفارس . عاش فترة فى دير، وذهب إلى مكة ، ثم عاش فى بغداد حتى صلب سنة ٣٠٩هـ (٩٢٢م) بتهمة الزندقة .

والقارئ لكتـاب « أخبار الحلاج » يكتشـف شخصية غير سـوية ، تظهـر عليها سمات المرض النفسى والعصبـى : « ثم زعق ثـلاث زعقات ، وسقـط وسال الدم مـن حلقه» ص ١٧ . « وكانـت عيناه فى خلال الكـلام تقطران دما» ص ٢٤ . « ثـم بكى حتى أخـذ أهل السـوق فى البكاء ، فلما بكـوا عاد ضـاحكا وكـاد يقهقـه ، ثم أخـذ فى الصياح صيحـات متواليـات مزعجـات . » ص ٥٤ . « فإذا به جـالس على صخرة والعـرق يسيل منـه ، وقد ابتلت الصخرة من عرقه . » ص ١٠٤ .

وتظهره تلـك الأخبار ساعيـا نحو الموت ، لا من أجل قضيـة فكرية أو سيـاسية ، وإنما لكى ينال عطف العامـة وخلود الذكر. «وكيف أنت يا إبراهيـم حين ترانى ، ، وقد صلبت وقتلت وأحرقت ، وذلك أسعد يوم فى أيام عمرى جميعه . » ص ١٥ . «حضرت الحلاج يوم وقعته ، فأتى بـه مسلسلا مقيدا وهو يتبختر فى قيده وهو يضحـك . » ص ٣٤ . « فاجتمع عليه خلق كثير، فمنهم محب ، ومنهم منكر، فقـال : اعلموا أن الله تعالى أباح لكم دمى ، فاقتلـونى . . . فاقتلونـى تؤجروا وأستريح . . . ليـس فى الدنيا للمسلمين شغل أهـم من قتلى . » ص ٧٥ . « قدم الحلاج للقتـل وهو يضحك . فقلـت : ياسيدى ، مـا هذا الحال؟ قال : دلال الجمال ، الجالب إليه أهل الوصال . » ص ١٢٣ .

وتبدو شطحاته غامضة ، ويخيل لى أنه يتعمد ذلك لكى يثير فضول العامة . وحين كانوا يسألونـه عن مغزاها كـان ينهرهم وأنها فوق إدراكهـم . وتحمل شطحاته تجديفـا . كان يثير علماء الشريعة ، الذين يجدون منه خروجا على حدود الدين . ومن ذلك :

« جنونى لك تقديس وظنى فيك تهويس» ص ٢٩

« يا ولدى ستر الله عنك ظاهر الشريعة ، وكشف لك حقيقة الكفر، فإن ظاهر الشريعة كفر خفـى ، وحقيقة الكفـر معرفـة جلية . . . وإيـاك والتوحيـد . » ص ٦٢ . «تم احمرت وجنتاه ، وقال : أقول لـك مجملا . قلت بلى . قال : من زعم أنـه يوحد الله فقد أشرك» ص ٧٤ . « ففى ديـن الصليب يكون موتـى . ولا البطحا أريد ولا المدينـة» ص ٨٢ . « كفرت بدين الله والكفر واجب لدى ، وعند المسلمين قبيح . » ص ٩٩ .

وكـل هذا يفسر مـوقف القـدماء مـن ابن الحلاج ، فقـد اعتبروه ملحدا زنـديقا ، مـن أصحاب نظرية « وحـدة الوجود» واتهموه بالشعوذة والتدجيـل ، ونسبه الجنيد « إلى السحر والشعوذة والنيرنج» ص ٩٢ .

التصـوف الإسـلامى :

إن الناظر فى الفكـر الإسلامى ، يتبين نوعين مـن التصوف ، يختلفان باختـلاف مفهوم العلاقة بين عالم الأمر (الله) وبين عالم الخلق (الإنسان) .

فالنوع الأول ، يلغى « الاثنينية» ، ويجعل العالمين عالما واحدا ، فقد حل الله فى الوجود ، فليس هنـاك إلا حقيقة واحـدة ، أو كما يقول الـدكتور أبو العـلا عفيفى عـن ابن عـربى : «فليس فى الوجود فى نظره إلا حقيقة واحدة ، إذا نظرنا إليها من جهة سميناها حقا وفاعلا ، وإذا نظـرنا مـن جهة أخـرى سميناهـا خلقـا وقابـلا ومخلوقـا» (فصوص الحكـم ص ٨٠ ـ التعليق) .

أما النـوع الآخر ، فهو يحتفـظ لكل عالم بـاستقلاليته ، ولكـن بينهما صلة من نـوع ما ، تسمـى وحدة المشـاهدة . وهـذا النـوع ، لا يؤمـن بفكـرة الفناء فى الله ، وطـرح التكاليـف والمسئولية . إنـه يؤمن بالبقـاء . وحين وصل النبى ﷺ فى معراجـه إلى المقام الأعلى ، لم يفن فيه ، بـل عاد ليكمل الـرسالة ، وكـذلك كان السلـف الصالح يـؤمنون بوحـدة الشهود ، ويحسون بالله فى كل شىء ، ولكنهم لا يلغون عالم البشرية .

ويشير نيكلسون إلى هـذين النـوعين ، فيقول : « ولكـن للفناء عنـد متصوفـة المسلمين ناحيتين : ناحية سالبـة ، وهى التى تكلم فيها فى القرن الثالث الهجـرى أبو زيد البسطامى الفارسى المعروف . وناحية موجبة ، وهى التـى تكلم فيها أبو سعيد الخراز ، وتكلم فيها من بعده الصـوفية المتمسكـون بظاهـر الشرع . وأعنى بـالجانب الإيجابـى من الفنـاء مايسميـه الصوفية بـالبقاء . فالغاية الصـوفية عندهـم ليسـت هى الفناء عن النفس وأوصـافها ، بل البقاء بالله وأوصافه . » (فى التصوف الإسلامى ص ١١٨) .

والنوع الأول من التصـوف (وحدة الوجود) غريـب عن البيئة ، وعن المفهـوم الإسلامى للعلاقة بين الله والإنسان ، فهو قد يعود إلى أفكـار مسيحية عن اتحاد الناسوت واللاهوت ، أو إلى تأثيرات هنديـة ويونانية (فى التصـوف الإسلامى ص ١٠٤) ، أو إلى تأثير الكتـابات الهلينية المتأخرة المتأثرة بالفلسفة الهرميسية (فصوص الحكم ص ١٩٣) .

وهذا هو السبب فى أن القدماء ، الذين يمثلون الفكر الإسلامى ، قد وقفوا موقفا معاديا لأصحاب وحدة الـوجود ، يقول ابن تيمية : « وهـؤلاء يجعلون سبحانه وتعـالى موجودا فى نفس الأصنـام وحالا بها ، فهـم لايريـدون بظهوره وتجليـه فى المخلوقـات ، أنها أدلة عليـه وآيات له ، بل يريدون أنه سبحانه وتعالى ظهر فيها وتجلى فيها ، ويشبهون ذلك بظهور الماء فى الصوفة ، والـزبد فى اللبن ، والزيت فى الـزيتون ، والدهن فى السمسم ، ونحـو ذلك مما يقتضى حلول نفس ذاته فى مخلوقاته ، أو اتحاده فيها ، فيقولون فى جميع المخلوقات ، نظير ما قـالته النصـارى فى المسيح خـاصة » (تفسير سـورة النور ص ١١٠) . والغـزالى يحكم بـأن الواجب قتلهـم ، وتطهير الأرض منهم وسفك دمـائهم (فضائح الباطنية ص ١٥٦) . وابن القيم يراهم أعظم الناس كفرا (مدارج السالكين ٣/ ٢٦٥) .

مأساة الحلاج :

لم يختر إليـوت شخصية بيكيـت عبثا ، فـأى زائر لكاتـدرائية كـانتربرى يـدرك للوهلـة الأولى ، أن هذه الشخصيـة جزء رئيس مـن تاريخها ، يتمثل فى الأمـاكن التى عـاش فيها ، وقصته المسجلة صوتيا ، والصور ، والكتب ، والأشياء التذكارية ، لقد أصبح بيكيت ـ كما

أراد ـ شهيدا آخر فى سلسلة الشهداء، أو كما قال القس الثالث، وهو ينهى المسرحية «فالحمد لله الذى قد وهبنا شهيدا آخر من شهداء كانتربرى». ثم إن الكاتدرائية فى الكنيسة الإنجليزية هى كالأزهر الشريف فى مصر. فالحديث عنها ـ من خلال أهم شهدائها ـ هو حديث عن تاريخ الكنيسة الإنجليزية، وتفسيرها لموت المسيح وبعثه، ذلك التفسير الذى لخصه بيكيت فى الموعظة الدينية، التى تخللت الفصلين. وكل هذا فى الوقت نفسه يعكس عقيدة إليوت، ونظرته للوجود منذ أعلن انتماءه للكنيسة الإنجيلية فى بيانه الشهير، . فاختياره إذن لبكيت ليس عبثا، بل هو يعكس موقفا وتاريخا.

فهل كان اختيار عبد الصبور لشخصية « الحلاج» اختيارا مقصودا، لكى يحمل فلسفة التراث العربى الإسلامى، ويعكس موقفه من هذا التراث؟

يذكر عبد الصبور أن لمقال ماسينيون عن « المنحنى الشخصى فى حياة الحلاج»، ولكتاب « أخبار الحلاج» الذى حققه ماسينيون، وعلق عليه بول كراوس، أكبر الأثر فى لفته « إلى سيرة هذا المجاهد الروحى العظيم» كما يصفه (انظر تذييل المسرحية)، وأضيف الآن أن « جريمة قتل فى الكاتدرائية»، هى التى أوحت إليه بهذا التفسير الغريب لشخصية الحلاج.

وصلة عبد الصبور بمسرحية إليوت صلة مبكرة. فقد تحدث عنها فى تذييل مسرحية «مسافر ليل» حديث إعجاب، فقال: « بل فى ظلال المؤلف الواحد ألوان من الاختلاف، كما هو الشأن فى إليوت، فإن « جريمة قتل فى الكاتدرائية» مسرحية مكثفة، غنية بالإيقاعات، جليلة بشخصياتها المنمذجة. بل هى عودة بالمسرح إلى حالته الأولى، كطقوس كلامية ومصاحبة للطقوس الحركية، بينما يحاول إليوت فى مسرحياته التالية، وبخاصة « حفلة الكوكتيل» وما بعدها. أن يجعل من الشاعرية إطارا عاما للعمل الفنى، مع قدر قليل من الإيقاعات يهب اللغة نفحة من السمو، تخفى أحيانا حتى ليخفى على المتفرج أنه يسمع شعرا». ثم نقل هذه المسرحية إلى اللغة العربية، وظهرت بعد وفاته فى سلسلة «من المسرح العالمى» يناير سنة ١٩٨٢. وكان قبل ذلك قد ترجم أيضا « حفلة الكوكتيل» (سنة ١٩٦٤م).

كتب عبد الصبور «مأساة الحلاج» فى فصلين: الفصل الأول بعنوان «الكلمة»، وقد ألقى الحلاج بخرقة الصوفية، وخرج إلى الناس يعظهم ويحرضهم، وجعل يفسر الصوفية، تفسيرا إيجابيا، يقترب إلى «الفكر الإسلامى» الذى يعنى بأن نحقق فينا أسماء الله الحسنى.

« الله قوى يا أبناء الله

كونوا مثله

الله فعول يا أبناء الله

كونوا مثله» .

وينتهى هـذا الفصل بمـوعظة للحلاج، كشـف فيها عن مـوقفه الإيجابـى، المتمثل فى انحيازه للجموع، ضد السلطة والحكام. وقـد ظهرت الموعظة فى أسلوب أقرب إلى أسلوب المواعظ الدينية القـديمة. وكل هذا يشبه إلى حد ما موعظـة بيكيت، التى تخللت الفصلين والتـى تحدث فيها عـن تفسيره لموت المسيح وبعثـه، وبـأسلوب شبيـه بـأساليـب الوعـظ الكنسى.

أما الفصل الثـانى، فقد كان بعنوان «الموت» وأبـرز ما فيه تلك المحاكمـة، التى جرت بطريقة ساحـرة تذكر بالمسرحيات الكلاسيكية، ويـدور فيه الصراع بين قوتين: إحداهما، ويمثلها القاضى أبو عمرو الذى يحاول أن يستثير العامة، ويحرضهم على الحلاج:

والآن . . . امضوا، وامشوا فى الأسواق

طوفوا بالساحات وبالحانات

وقفوا فى منعطفات الطرقات

لتقولوا ما شهدت أعينكم

قد كان حديث الحلاج عن الفقر قنـاعا يخفى كفره (ص ٢٥٠). أما الأخرى، فيمثلها القاضى ابن سريج، الذى يكشف حقيقة المحكمة، وأنها تريد أن تشوه صورة الحلاج أمام العامة لكى تحد من تأثيره، فيقول (ص ١٩٢).

«بل هذا مكر خادع

فلقد أحكمتم حبل الموت

لكن خفتم أن تحيا ذكراه

فأردتم أن تمحوها

بل خفتم سخط العامة ممن أسمع أصواتهم من هذا المجلس.

فاردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم، مسفوك السمعة والاسم».

انخدع الجمهور بهذه الحيلة واشتركوا فى قتل الحلاج.

«قالوا: صيحوا زنديق كافر

صحنا . . زنديق . . كافر

قالوا: صيحوا فليقتل، إنا نحمل دمه فى رقبتنا

فليقتل : إنا نحمل دمه فى رقبتنا» ص ١٦ .

والفصل الثانى فى مسرحية إليوت عن استشهاد بيكيت ، وتسيطر عليه أيضا قوتان ، عساكر الملك الذين يحاولون بعد قتلهم لبيكيت ، أن يبرروا فعلتهم أمام الجمهور، وأن يشوهوا دوافع بيكيت ، وأنه أراد أن يتبنى سلطة فوق سلطة ملكهم ، بل ذهب إلى أن السلطة الدينية لاتتفق مع السلطة الزمنية . يقول أحدهم : « لعلكم تتفقون معى أن مثل هذا التدخل من كبير الأساقفة يثير مشاعر أناس بسطاء مثلنا . إننا نقرأ فى وجوهكم أنكم تحبذون فعلتنا . لقد خدمنا مصالحكم . ، إننا نستحق رضاكم . وإذا كانت هناك جريرة ما ، فأنتم شركاؤنا فيها» .

أما القوة الأخرى ، فهم القساوسة الذين أخذوا يمجدون بيكيت ويقدرون تضحيته . يقول أحدهم : « إن الكنيسة سوف تقوى بهذه التضحية ، وتتغلب على أعدائها ، وتصبح قوية محصنة مادام الرجال يضحون من أجلها» .

ولكن إليوت لا يتحدث عن موقف إيجابى للنظارة ، إلا أن الناقد دافيد ا. جونز تحت عنوان "The temptation of the audiece" ، يذكر أن حديث القتلة أمام النظارة ليس مقحما كما يظن البعض ، بل هو يمثل إغراء لهم ، مساويا للإغراء الذى تعرض له بيكيت من الشياطين . إنهم يحاولون أن يشوهوا تضحيته ، ويستخدموا ببراعة ــ وبلغة لاتتفق وقرنهم الثانى عشر ـ أساليب السياسة الحديثة ، لكى يجعلوهم يتقبلون فعلتهم ويشعروهم بالمشاركة فى الجريمة . ولكن المسرحية لم تنته عندما طلبوا منهم أن ينصرفوا إلى بيوتهم آمنين لقد اكتسب النظارة شيئا ، وأحسوا بشعور مخالف تماما لما أراده القتلة . إن ما اكتسبوه هو شيء روحى أكثر منه شيئا سياسيا ، وكان بفضل معاناة توماس . إن ما لا حظه توماس من قبل عن حالة الحزن والبهجة التى تأتى نتيجة استشهاد القديسين ، والتى هى واضحة فى ذكرى ميلاد وآلام السيد المسيح ، إن تلك الحالة قد تحققت كاملة فى حالة استشهاد توماس أيضا .

وموقف الجوقة فى نهاية المسحرية ، يؤيد تلك الفكرة . فقد أخذوا يغنون ترنيمة الشكر بأسلوب كنسى : « نحمدك على نعمتك بأن جعلت الدم يسيل فداء للناس ، نحمدك من أجل دماء الشهداء والقديسين ، التى سوف تثرى الأرض ، وتزيد البقع المقدسة ، نحمدك من أجل قديس قد وهبته لنا ، أو شهيد قدم دمه فداء لدم المسيح .

فمسرحية إليوت قد انتهت نهاية تفاؤلية ، نحس فيها أن رسالة الشهيد قد بلغت للآخرين ، بينما انتهت مسرحية عبد الصبور نهاية متشائمة . فبعد أن استجابت العامة لإغراء القضاة ، وصاحوا فى الحلاج بأنه كافر يجب قتله ، خرجوا « فى خطى متباطئة ذليلة كما يقول .

المقـــارنة :

فواضح ، إذن ، أن شخصية « الحلاج » التى صورها عبد الصبور تختلف عن شخصيته التاريخية . فقد رأيناه فى الأخبار التاريخية غـامضا سلبيا ، غصبيا لايتحمس لشىء ما ، بينما هو عنـد عبد الصبور إيجابى ، يحرض العـامة ، ويقف ضـد الحكام ، ويدافع عـن الفقراء والمظلومين والجوعى ، ويجمع الأنصار.

ماذا نقموا منى؟

أترى نقموا منى أن أتحدث فى خلصائى

وأقول لهم إن الوالى قلب الأمة

هل تصلح إلا بصلاحه؟

فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة

فى أكواب العدل؟ (ص ٤٥) .

وقد أحس عبد الصبور بهذا التباعد عن الشخصيـة التاريخية ، فراح يلتمس له المعاذير، فيقـول فى التـذييل « والإشـارة لـدوره الاجتماعـى نجدهـا فى المراجـع العـربية القـديمـة . فالإصطخرى يقـول إنه استمال جماعة من الـوزراء ، وطبقات من حاشيـة السلطان ، وأمراء الأنصار وملـوك العراق والجزيرة ومـا والاها ، استمالهم لماذا؟ لايحدثنا الإصطخـرى . ولكن أضـواء أخرى تلقـى على طبيعة هـذه الاستمالة ، مثـل تأكيـد الحجوى فى كتـابه « كشـف المحجوب» أنه رأى بالعراق بعـدما يزيد قليلا عن مائة سنة مـن موت الحلاج طائفة تسمى نفسها الحلاجية . وهذا أو قـريب منه ما يحدثنا به أبو العـلاء المعرى فى « الغفران» ، من أن هناك قـوما فى بغـداد ينتظرون خروج الحلاج ، ويقفـون حيث صلـب على دجلة يتـوقعون عودتـه . وقد مات المعرى بعـد صلب الحلاج بمائة وأربعين عاما . فمما لا شـك فيه إذن أن الحلاج كان مشغولا بقضـايا مجتمعه . وقد رجحت أن الـدولة لم تقف ضده هـذه الوقفة إلا عقابا على هذا الفكر الاجتماعى » .

هذا كل ما أورده عبد الصبور عن الدور الاجتماعى للحلاج . وهو غير كاف لتبرير دوره الاجتماعى . إن المصادر القديمـة تتحدث عن استمالته لبعض المريديـن ، وقد تحدثت هذه المصادر بـالفعل عن طبيعـة هذه الاستمالة ، فإذا هـى من ذلك النـوع الذى كان شـائعا فى العصور القـديمة ، والمتمثـل فى الطرق الصوفيـة ، ومن خلال الشطحـات الغامضـة التى كانت تؤثر على العامة . أما موقف الـدولة ، فقد كان تطبيقا لحكم الشرع ، الذى يأمر بقتل

الكافر. وواضح من أخبار الحلاج التى ذكرنا طرفا منها، أنه خارج عن التعاليم الإسلامية، رافض لظاهر الشرع .

شىء واحد يتفق فيه عبد الصبور مع الأخبار التاريخية، وهو رغبة الحلاج الملحة فى الاستشهاد . وقد ذكرنا من قبل طرفا من تلك الأخبار تكشف عن سعادة الحلاج بقتله، وعن دعوة الناس لكى يقتلوه ، وأن هذا شىء واجب على المسلمين .

وهذا الجانب واضح فى مسرحية الحلاج، وفى أكثر من موضع . فمثلا، يقول مقدم مجموعة الصوفية (ص ٢١) عن الحلاج :

كان يقول :

إذا غسلت بالدماء هامتى وأغصنى

فقد توضأت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت، كى يعود للسماء

كأنه طفل سماوى شريد

قد ضل عن أبيه فى متاهة المساء .

كان يقول :

كأن من يقتلنى محقق مشيئتى

ومنفذ إرادة الرحمن

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورة وحكمة وفكرة

إن من يقتلنى سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم الدورة» .

فلم التفت عبد الصبور إلى هذا الجانب فقط من الشخصية التاريخية؟ هنا يظهر تأثير إليوت بوضوح . فإن بيكيت كان يسعى نحو الاستشهاد بإلحاح ، نستطيع أن نكتشف ذلك فى أكثر من موضع من المسرحية، فمثلا يتحدث أحد الفرسان عن رغبة بيكيت فى الموت، وأنه تفوه بذلك وهو فى فرنسا فذكر أمام كثير من شهود العيان ، أنه يرغب فى السفر إلى إنجلترا لكى يقتل، وأنه استخدم كل وسيلة للاستثارة، وقد أتيحت له فرص النجاة فلم يهتم بها، ويختم حديثه مخاطبا الجمهور « وبناء على كل تلك الحقائق التى قدمتها لا ترددون فى الحكم ، بأنكم أمام حالة انتحار من شخص مريض» .

فهذا الجانب من شخصية بيكيت، التي تشبع بها عبد الصبور هو الذى جذبه نحو الحلاج ، حينما أراد أن يكتب أول مسرحية له فى الأدب العربى . ومن ثم، جاءت مسرحية عبد الصبور أقرب إلى عالم إليوت منها إلى حقيقتها التاريخية .

يتحدث كثير من النقاد عن مصادر إليوت المسيحية ، وهى واضحة للعيان فى مسرحيته ، ففى أكثر من موضع نلتقى بهذا التناظر الشديد بين شخصية بيكيت وبين شخصية المسيح . تقول ذلك الجوقة وفى أكثر من مناسبة، ويقول بيكيت نفسه فى موعظته الدينية : « إننا فى ذكرى ميلاد وآلام المسيح ، نحس بالابتهاج والأسى معا، وكذلك بصورة مصغرة نحس بالشعور نفسه ، الذى يختلط فيه الأسى بالبهجة ، عند موت الشهداء . نحن نأسى من أجل الخطيئة التى جعلتهم يستشهدون ، ونحن نبتهج لأن روحا أخرى سوف تنضم إلى القديسين فى السماء تمجيدا . للإله وخلاصا للإنسان » .

يذكر الدكتور خليل سمعان بحق فى مقدمة murdor in Baghdad أن منظر الجماهير وهى تصيح بالحلاج « فليقتل ، إنا نحمل دمه فى رقبتنا» ، إنما يذكر بما جاء فى إنجيل متى إصحاح ٢٦ وإصحاح ٢٧ وبما جاء فى إنجيل مرقس إصحاح ١٥ ، حينما صاح الحشد « اصلبوه ، اصلبوه» .

وأقول « بحق » لأن القارئ لمسرحية عبد الصبور يلاحظ تشابها بين الحلاج والمسيح فى مواطن كثيرة .

يقول الحلاج (ص ٧١) :

إلىّ إلىّ يا غرباء . . . يا فقراء . . يامرضى

كسيرى القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائدتى

إلىّ إلىّ

لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا» .

ويدور الحوار الآتى بين الحلاج وسجين (ص ١٢١) :

« الحلاج : إنى أتطلع أن أحيى الموتى .

الثانى (ساخرا) : أمسيح ثان أنت؟!

الحلاج : لا ، لم أدرك شأو ابن العذراء

لم أعط تصرفه فى الأجساد

أو قدرته فى بعث الأشلاء

فقنعت بإحياء الأرواح الموتى

الثانى (ساخرا) : ما أهون ما تقنع به

الحلاج : لم تفهم عنى يا ولدى

فلكى تحيى جسدا ، حز رتبة عيسى أو معجزته

أما كى تحيى الروح ، فيكفى أن تملك كلماته

نبئنى . . كم أحيا عيسى أرواحا قبل المعجزة المشهدة؟

آلاف الأرواح ، ولكن العميان الموتى

لم يقتنعوا ، فحباه الله بسر الخلق .

هبة لا أطمع أن تتكرر» .

ذكرنا من قبل أن صوفية وحدة الوجود ذات مصدر مسيحى ، وذكرنا أيضا أنها مرفوضة ممن يمثلون الفكر الإسلامى ، لأنها تقف عند حد الفناء فى الله ، وتطرح التكاليف والمسئوليات . وحين صور عبد الصبور شخصية الحلاج ، جرده من تلك الصوفية السلبية ، ومنحه صوفية إيجابية تقترب به من صوفية أهل الإسلام ، الذين يؤمنون بالظاهر والباطن معا . وما أظنه فى هذا يستوحى التعاليم الإسلامية ، ولكنه يستوحى شخصية بيكيت كما صورها إليوت ، الذى أعطى للقدرية المسيحية مفهوما إيجابيا ، يقوم على حب الله والاستشهاد من أجله . ومن ثم ، فإن الصورة المسيحية التى لاحظناها عند الحلاج هى من تأثير إليوت أيضا ، وليست من تأثير المفهوم المسيحى لفكرة وحدة الوجود .

يذكر الدكتور خليل سمعان فى مقاله السابق « أن الصوفية القائمة على التقاليد الإسلامية تلتقى مع الصوفية المسيحية فى جوانب كثيرة» . ونحن نتفق معه إذا كان يعنى بالصوفية المسيحية تلك الصورة الممثلة فى شخصية بيكيت ، وهذا المفهوم الذى شرحه إليوت فى مسرحيته ، ثم يذكر أيضا أن الصوفية الإسلامية ـ ممثلة فى الحلاج ـ تختلف عن تعاليم الإسلام ؛ فهى تؤمن بحرية الإرادة ، وبأن الله حال فى البشر، وبأن الجزاء على الأعمال واجب ، وبطرح التكاليف ، وبتحمل الخطيئة ، وبالتطور الروحى . ونحن نتفق معه إذا كان يعنى بالصوفية الإسلامية تلك الصوفية التى عرفت فى الإسلام ، والتى تقوم على فكرة وحدة الوجود ، وهى تختلف عن صوفية الإسلام بمعناها الإيجابى ، والتى لاتختلف مع التعاليم الإسلامية . والحلاج فى جانبه التاريخى ينتمى إلى صوفية وحدة

الوجود ، أما فى صورته التى صورها عبد الصبور، فهو يقترب من الصوفية الإيجابية بمعناها الإليوتى .

وهناك جانب فى شخصية الحلاج يبتعد به عن الوقائع التاريخية ، ويقترب به إلى تأثيرات معاصرة، وهو الجانب العبثى أو الجانب « الفاوستى»، الذى يقوم على الحيرة وفقدان اليقين . يقول الحلاج (ص ١٣٤) :

أين المظلومون، وأين الظلمة ؟
أو لم يظلم أحد المظلومين
جارا أو زوجا أو طفلا أو جارية أو عبدا ؟
أو لم يظلم أحد منهم ربه ؟

ويقول (ص ١٣٥) :

لا أبكى حزنا يا ولدى، بل حيرة
من عجزى يقطر دمعى
من حيرة رأيى وضلال ظنونى
يأتى شجوى، ينسكب أنينى .

ويقول (ص ١٧٣) بنبرة فاوستية :

لهثت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد فيتبعها ، ثم يحتال حتى ينال سبيلا إليها فيركض، ينقض

فلم يسعد العلم قلبى، بل زادنى حيرة راجفة
بكيت لها وارتجفت
وأحسست أنى وحيد ضئيل كقطرة طل
كحبة رمل
ومنكسر تعيس، خائف مرتعد
فعلمى ما قادنى قط للمعرفة» .

وما أظن أن هذا الجانب العبثى يعود إلى مصدر تاريخى ، فالغربة فى التصوف الإسلامى هى غربة الروح ، التى تسعى نحو محبوبها الأول ، حتى إذا ما التقت به عادت لتحقق صفاته فى مخلوقاته ولتكون خليفته فى أرضه . أما غربة الحلاج فى تلك النصوص التى أوردناها ، وهى كل ما ورد فى المسرحية ، فهى غربة قلقة تحمل طابع الحضارة الأوروبية .

ويلقى عبد الصبور الضوء على مصدر هذا الجانب ، فيقول فى تذييل مسرحية « مسافر

ليل» : « أيـن كان يـونيسكو عنـدئذ؟ لا أدرى ، فقد خلـت مأسـاة الحلاج من كـل شبهة معاصرة فى البناء المسرحى ، أو خروج عن مألـوف الدراما الكلاسيكية ، ولكنى حين كتبت هذه المسرحية ، وبدأت أنظر فيها بالعين الناقدة ، وجدت فيها ما تمثلته وأحببته عند غرامى الأخير يونيسكو» .

لم يفصل عبد الصبور مـا وجده ، فهل النصوص السابقة تعكـس بصمات يونيسكو؟ لا بأس ، ولكـن أحس أن إليوت يطـل هنا مرة أخـرى . لايهم أن عبد الصبـور قد أنكر تـأثره بمسرحية إليوت (حياتـى فى الشعر) ، وأنه يلتمس المبررات لكى يفرمـن هذا التأثير . وإنما المهم أن جـانبا عبثيا يتبدى فى مسرحيـة إليوت . ونراه فى أكثر مـن موضع عند الجوقـة التى تظلل المسرحيـة بنوع من القدريـة ، لا يستطيع الإنسان أن يفلـت منه ، وقد نتذكـر فى هذه المناسبة رأى الناقد « ماكوبى» وإن الشيطان الـرابع كشيطان فاوست ، الذى يحاول بطريقة بارعة أن يجعل مـن بيكيت نفسه شيطانا ، وأن يشككه فى العدالـة الإلهية وأن يضعه مباشرة أمام اللاجدوى .

ولكن يخيل لى أن عبثية إليوت هنا تختلف عـن عبثية يونسكو . إن عبثية الأخير لا تنتهى إلى اليقين ، بل تظـل فى مرحلـة الضياع واللاجـدوى ، أما عبثيـة إليوت ، فـإنها تقدم الحل للخلاص ، ممثـلا فى تفسيره للقدريـة المسيحية . ومن هنـا ، نجد أن بيكيـت حين تعرض لمحنة الإغـراء ، ودخل فى صراع مـع الشياطين ، وبنوع خـاص من الشيطان الـرابع ، فـإنه يصيح منهيـا الفصل الأول « الآن أصبحـت طريقـى واضحة وأصبـح المعنى مفهـوما ، إن الإغواء لن يرد مرة أخرى بهذه الطريقة ، لقد كان الشيطان الرابع هو أخطرهـم جميعا» .

وشىء من هذا نـراه عند الحلاج ، فإنه ينهى المرحلة الفاوستية بمـرحلة اليقين التى يقول عنها (ص ١٧٦) :

كما يلتقى الشوق شوق الصحارى العطاش بشوق السحاب السخى .

كذلك كان لقائى بشيخى أبى العاص عمرو بن أحمد ، قدس تربته ربه .

وجمعنا الحب ، كنت أحب السؤال وكان يحب النوال .

ويعطى ، فيبتل صخر الفؤاد

ويعطى فتندى العروق ويلمع فيها اليقين .

فهل لى بعـد ذلك أن أستنتـج أن عبد الصبور فى عبثيتـه قد استوحـى إليوت ، أكثـر مما استوحى يونسكو « غرامه الأخير » كما يقول ؟

خاتـــمة الفصــل

هنـاك نـاحيـة اختـلاف بين إليـوت وعبد الصبـور. فـإن مسرحيـة الأخير تـدور حـول «الاستشهاد» ، ويجعـل عبد الصبـور ذلك هدفـا يستحق صـاحبه التمجيـد ، أو كما تقول المجموعة « ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد؟» (ص ٢٤) .

أما إليوت ، فـإنه يعمق هذه الفكرة . إنـه يخشى أن يكون دافع الاستشهـاد هو البحث عن مجد شخصى ، ويجعل من الشيطان الرابع رمزا لهذا المزلق ، الذى يقول عنه بكيت : «إن الإغواء الأخير هـو أخطر المزالـق ، وذلك بأن تفعـل الشىء الحقيقى بـدافع خـاطئ» . ولا يكتفى إليـوت بهذا . بل يصـور القدريـة بالمفهـوم المسيحى ، والتـى تلقى ظـلالها على كل أحداث المسرحية .

ولكن أمثال هـذه الاختلافات لا تنفى التـأثير، كما لاحظ لوى تريمين فى مقـاله بعنوان Witnenes to the Events Ma'sat al Halla and Murder in the Cethedral (مجلة الفصـول ـ أكتـوبر ١٩٨١م) ، فقـد نفى التـأثير والتأثـر بين الشاعـرين ، على أسـاس أن مسرحية عبد الصبـور تدور فى إطار دنيوى ، بينما تـدور مسرحية إليوت فى إطار كـونى . إن التأثير لا يعنـى أن العمل الثانـى هو طبق الأصل مـن العمل الأول ، يكفى فى الـدراسات المقارنة مجرد الإيحاء بالفكرة ، وهذا معنى قولنا من قبل إن إساءة الترجمة قد تكون ذات دلالة فى الأدب المقارن .

إن عوامل المشابهة بين هذين العملين أكثر من عوامل الاختلاف ، ولكن هل هذا يسىء إلى عبد الصبور؟ لا ، بكل تأكيد ، فليست هى قضيـة عبد الصبور وحده ، بل هى قضية الأدب العربى المعاصر، الذى لايزال يحمل ظلال الأدب الأوروبى فى مدارسه ، وفى أشكاله وفى رؤاه ، وفى صـوره . والتحرر مـن هذه الظـلال مرتبـط بالـدرجة الأولى بفلسفـة عربيـة معاصرة ، يكفى عبد الصبـور أنه راد ميدانا ، وأنه بدءا من مسرحيته هـذه خاض معارك مع أداته ، التى بدأت تلين مع مسرحياته التالية .

الفصل الخامس

نحو قاموس للمصطلحات الأدبية
دراسة مقارنة حول انتقال المصطلح الأدبى

تواتر فى الفترة الأخيرة الكثير من القواميس التى تـدور حول المصطلحات الأدبية ولكنها فى مجملها تتـابع القواميس الغربيـة ، حتى فى الترتيب الهجائى ، وتستشهـد بأعمال أوربية ، وتحيل إلي مصادر غربية ، ومن هنا أصبحت غـامضة أمام القارئ العربى ، فلا يستطيع أن يتبين الفروق الـدقيقة بين كثير من المصطلحات ، ولا أن يتفهـم الرؤية ولا التيـارات الفنية التى تشكل تاريخ هذه المصطلحات .

وفيما يلى سبعة نماذج ، حـاولت فيها أن أتابع جـذور المصطلح فى الثقافة العـربية ، وأن أربط بينه وبين المصطلح الغـربى ، منطلقًا من فكرة التأثير والتأثر التى تقـوم عليها مختلف الحضارات الإنسانية .

ولعل هذه النماذج تكون بداية لقاموس يؤصل للمصطلحات الأدبية ، وينتشل القارئ العربى من غربته أمام سيل من المصطلحات لا تمس وجدانه ، ولا تنفع .

١ ـ الأدب الطليعى : **Avant Grade**

فى قاموسـه عن المصطلحات الأدبية Dictionary of Literary Terms يذكر كودين Cudden أن مصطلح الطليعـة Avant Grade يعنى الشيء الجديـد الـذى يثـور على المواضعـات السـائدة فى عصره . ويضرب أمثلـة على هذا الأدب الثـائر فى فترات تـاريخيـة مختلفة ، فهو يشير إلى الشعراء الرمزيين : من أمثال فارلين Varlaine ، رامبو Rumbund ، ومالارميه Mallarme ، وهـو يشير أيضا إلى كتـاب المسرح العبثى ، وأخيرًا يشير إلى كتـاب الرواية الجديدة ، من أمثال ألن روب جرييه ، وميشيل بوتور ، وناتالى ساروت .

وواضح من هذه الأمثلة التى تنتمى إلى فترات تاريخية مختلفة ، أن صفة Avant Grade تعنى الريـادة ، فهى فى المصادر الأوربية مأخوذة من أصـول عسكرية ، من فرقـة الطلائع Advance Guard ، وهى الفرقـة التى تتقدم الجيش ، لكى تستكشف له الطـريق ، وهذا هو المعنى الـذى يمكن أن نلمسه فى كلمـة الريادة فى اللغـة العربيـة ، والتى تعنى الفرد أو الأفراد الذين يرودون الطريق أمام القوم ويكتشفون مخاطره .

وقد أطلقت صفة الريادة فى الأدب العربى الحديث، على مجموعة الكتاب، الذين حاولوا نقل الثقافة الأوربية الحديثة إلى الواقع العربى، وذلك أمثال الطهطاوى، وعلى مبارك، وأحمد لطفى السيد، وطه حسين، والعقاد.

وأخذ النقاد والمؤرخون يسمون هذه العملية بالإحياء مرة، وبالبعث ثانية، وبالنهضة ثالثة، وغير ذلك من صفات تلتقى فى مجملها على أن عصرًا جديدًا قد بدأ، على أنقاض العصور القديمة المتخلفة.

وحين ازداد المد الشيوعى فى العالم العربى، وخاصة فى فترة الستينيات، أصبحت كلمة الطليعى تطلق على ذلك الأدب الذى يقوم على أسس ماركسية، ويروج لفكرة الواقعية الاشتراكية التى تعتنى بالبطولة الجماعية، وبديكتاتورية الطبقة العاملة، وبتقديم بديل لمجتمع جديد يقوم على أنقاض المجتمعات الرأسمالية المتهدمة، وغير ذلك من خصائص تقدم واقعية جديدة تختلف عن الواقعية النقدية التى روج لها المجتمع الغربى الرأسمالى.

وقد ضرب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس فى كتابهما فى الثقافة المصرية، مثلاً على هذا الأدب من رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى، ورأيا أنها تقوم على البطولة الجماعية، وعلى حركة الجماهير، وبناء على هذا المنطلق الذى يركز على المضمون، ذهبا إلى حد تفضيلها على روايات نجيب محفوظ، التى تصور المجتمع المصرى فى حال تفسخه، وتركز على الجانب النقدى لهذا المجتمع دون أن تقدم البديل، أو ترهص بمجتمع جديد، يقوم على أسس اشتراكية.

وقد روجت مجلة الطليعة القاهرية فى عهد لطفى الخولى، لهذه المفاهيم الاشتراكية التى كانت تسميها بالتقدمية، فى مقابل المفاهيم المتخلفة والرجعية، التى يمثلها أصحاب الثقافة التقليدية.

وبعد أن سقطت الشيوعية وتقلص نفوذها فى العالم العربى، بدأت الدعوة إلى الحداثة، يتبناها كثير من الأدباء والنقاد ممن كانوا يبشرون فى فترة الستينيات وما بعدها بالأدب الطليعى الذى يقوم على أسس اشتراكية.

وأصبحت فكرة الحداثة تعنى عندهم استلهام الحياة الغربية وخاصة الحياة الأمريكية، وقد صحب هذه الفكرة الدعوة إلى التنوير، بمفهومه عند طه حسين ورفاقه، وهو مفهوم ظهر أول هذا القرن ويدعو إلى استلهام النور الذى يأتى من العالم الأوربى، ومن هنا بدأت إعادة طبع كتب الرواد، من أمثال طه حسين وفرح أنطون، وبيعها بأسعار رخيصة حتى تكون فى متناول الجماهير.

فالأدب الطليعي في تاريخنا الأدبي الحديث ، كان دائمًا يعني التطلع إلى ما وراء الحدود ، سواء كان عن طريق استلهام الأدب الإنجليزي والفرنسي أوائل هذا القرن ، أو عن طريق استلهام الأدب الروسي في فترة الستينيات ، أو عن طريق استلهام النموذج الأمريكي أواخر هذا القرن .

٢ ـ بطل الكدية **Anti Hero**:

قد يبدو مصطلح بطل الكدية غريبًا على القارئ المعاصر، ولكن هذا المصطلح كان شائعًا ومتداولاً في الكتب الأدبية القديمة ، وقد اشتق من الكدية بمعنى الأرض الصخرة الصلبة التي لا تمنح شيئا ، لأن بطل الكدية سيىء الحظ ، فقير لم تمنحه الدنيا شيئا ، مع أنه موهوب ينظم الشعر، وخطيب يؤثر على الناس ، وخفيف الروح ، يرسل النكتة تلو النكتة .

وربما كانت صورة السروجي في مقامات الحريري ، هي خير تعبير عن هذا البطل ، فهو رجل موهوب ، وقليل الحظ في الدنيا ، يلجأ إلى كسب قوته بالسؤال والحيلة والتفنن ، إنه ينظر فيرى من هم أقل منه موهبة يتمتعون بالمال والسلطان ، فأخذ يرسل من الأبيات الشعرية ما يشكو به الدهر، وما يعبر به عن حالته النفسية ، من مثل قوله :

وإنما الدهر المسيء المعتدي   مال بنا حتى غدونا نجتدي

حكل ندى الراحة عذب المورد   وكل جعد الكف مغلول اليد

بكل فن وبكل مقصد   بالجد إن أجدى ، وإلا بالدذ

وقد انتقلت صورة المكدي إلى السير الشعبية ، ولكن تحت عنوان الزيبق ليشير إلى أبعاد جديدة في صورة هذا البطل متمثلة في سعة الحيلة ، التي تجعل البطل مراوغًا مثل الزئبق لا يستطيع أحد الإمساك به ، وربما كانت صورة على الزيبق هي خير مثل على ذلك فقد استطاع أن ينتقم من صلاح الكلبي كبير الشرطة ، وبطريقة زئبقية تجعله يفلت من العقاب ، ولا يستطيع أحد الإمساك به .

أما مصطلح Anti Hero اللابطل ، فهو يشير إلى معنى قريب من هذا ، يتمثل في تلك الشخصية الفقيرة ، التي تأتي من الطبقات الشعبية وتتحرك بين غمار الناس ، وتكسب قوتها بالحيلة والاستجداء .

وقد شرح شبلي في قاموسه هذا المصطلح ورأى اللا بطل شكل انحرافا عن المثل البطولي

القائم حينذاك ، فقد يكون أحمق يلفت النظر بسذاجته فى عصر يعوّل كثيرًا على الكياسة ، أو منحلاً أو جاهلاً ، أو من الطبقات الفقيرة وفى القرن / ١٨ خلق بنجامين كونستانت Benjamin Constant نوعًا جديدًا من اللابطل يتمثل فى أدولف Adolphe الذى يغرى فتاة أحلامه لكى يتخلص من إحساسه بالملل فى رفقتها ، أما مشاعر « أما بوفارى» فى رواية جوستاف فلوبير، فهى مشاعر بطلة لا منتمية وتقابل دائمًا بالسخرية والرفض ، وقد ذهب الكتاب بعيدًا فى صورة اللابطل ، كما نرى فى ليو بولد بلوم فى رواية جويس ، أو فى غريب كامى المتحرر من كل شىء ، أو فى النشال الشاذ جنسيًّا عند جيينيه Genet ، أو فى المريض نفسيًّا عند سيلين Celine أو الموسوس عند هس Hesse ».

إن مثل هذه الروايات التى استشهد بها شبلى تمثل ثورة على صورة البطل فى الرواية الأوربية الحديثة ، ومن هنا تأتى السابقة Anti لتشير إلى تيار جديد يتحرر على كتفيه البطل فى الرواية التقليدية ، فإذا كان البطل الكلاسيكى يمثل دوره فى نبل وكياسة فإن اللابطل يمارس دورًا يقوم على الخسة والنذالة ، أو لا يمارس دورًا على الإطلاق ، كما يريد أصحاب العدمية ممن يجردون البطل من كل هدف .

ومن هنا ارتبط مصطلح اللابطل Anti hero بمصطلح اللارواية Ante novel لأن كلا من المصطلحين يشير إلى حالات من التحرر على الرواية التقليدية ، حالة تتحدد على صورة البطل بمفهومه التقليدى وأخرى تتحدد على بنية الشكل التقليدى .

ومن أجل هذا الارتباط الوثيق لم يفرد شبلى فى قاموسه مساحة خاصة بمصطلح اللارواية ولكنه تحدث عن هذا المصطلح أثناء الحديث عن مصطلح اللابطل ورأى أن اللارواية تمثل ثورة على البنية التقليدية لأنها تعتمد بالدرجة الأولى على فكرة التجريب دون تضمينات مسبقة ، وأخذ يستعرض الروايات التى تمثل حالة التمرد فى مختلف صورها ، مثل روايات «ديدرو» و«دستوفيسكى» ، وألان روب جرييه ، وناتالى ساروت ، ومارجريت دوراس ، وكلود مورياك ، وماكس فريش ، وجارجن بيكر ، وكلوس هنبرج ، ونابوكوف .

وقد أفرد كودين حديثًا مستقلا تحت عنوان Anti novel وضرب أمثلة جديدة من واقع روايات توماس هاردى وهنرى جيمس وصمويل بيكيت ، ولكنه فى نهاية حديثه يرصد حالات التطرف فى مفهوم اللارواية ، ويقول :

هناك ملامح متطرفة تتمثل فى صفحات يمكن أن تحذف ، وأخرى يمكن أن نتبادلها وكأنها أوراق اللعب ، وصفحات ملونة ، وصفحات فارغة ، وملصقات ، ورسوم ، ولغة مبهمة ، أو هيروغليفية .

وقد تأثر الروائيون العرب فى العصر الحديث بصورة اللابطل أكثر من تأثرهم بصورة السروجى أو بصورة على الزئبق ، وهذا يفسر النزعة العبثية بمفهومها الأوربى ، التى تجسدها صورة اللابطل فى كثير من الروايات العربية الحديثة .

٣ـ تداخل الحكايات Story Within a story:

تتشكل بنية القصيدة العربية القديمة من موضوعات متجاورة (الغزل ــ الوقوف على الأطلال ــ وصف الصحراء ــ الحديث إلى الناقة ــ المدح ـ الفخر) وكل موضوع من هذه الموضوعات يستقل عن الآخر، ولكن هذه الموضوعات تتجاور، وتضمها رابطة من نوع ما ، تحدث عنها البلاغيون العرب .

ولا يوجد مصطلح محدد يمكن أن نطلقه على هذا المنهج ، وقد اقترحت مصطلح «التجاورية» لأنه ينبثق من مفهوم الوحدة التركيبية للقصيدة العربية ، فى مقابل الوحدة العضوية التى بشر بها أرسطو، وكما شرحت ذلك بالتفصيل فى الكتاب الثالث من مشروع الوسيطة العربية .

وقد تضمنت ألف ليلة وليلة والسير الشعبية ظاهرة يستطرد فيها الكاتب من حكاية إلى حكاية ، وقد أطلق النقاد الأوروبيون على هذه الظاهرة مصطلح Story within a story وترجمها النقاد العرب إلى مصطلح تداخل الحكايات .

ويعرف شبلى فى قاموسه هذا المصطلح بأنه يعنى أن حكاية تتقاطع مع حكاية ثانية ، وقد تقاطعها حكاية ثالثة ، ويحيل إلى ألف ليلة وليلة كشاهد على هذا المصطلح ، ثم يرى أنه انتقل فى ألف ليلة وليلة إلى الرواية الأوربية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، يسوق الأمثلة الدالة على ذلك .

وقد أخذ هذا المصطلح يتردد على ألسنة نقاد الحداثة ، فيكتب الناقد جون بارث ، مقالة تحت عنوان « الأدب الذى استنفد أغراضه» The Literatue of Ellhansion وهو يعنى ذلك الأدب القديم الذى يجب القضاء عليه حتى يمكن التمهيد للتيارات الجديدة ، التى تحاول أن تثور على ذلك الأدب الميت الذى استفد غرضه ، ويضرب مثلا للأدب الجديد برواية الكاتب الأرجنتينى « يورجز» تحت عنوان «طولون الأكبر» ويحلل الجديد فى تلك الرواية ، ويراه فى الطريقة التى اقتبستها من ألف ليلة وليلة ، والتى تقوم على تداخل الحكايات فقد استخدم المؤلف فى هذه الرواية ، الليلة ٦٠٢ فى ليالى شهر زاد ، لكى يضفى مسحة خيالية على الرواية ، ولكى يحول شخصياتها إلى مؤلفين يعلقون على الأحداث .

ويكتب الناقد « فيليب ستيل» مقالة تحت عنوان « شهرزاد تتحرر على العقدة» Scheherayade Runs Out of Plot ، يؤكد فيها الثورة على الشكل التقليدى فى الرواية ، الذى يقوم على الحبكة القصصية والاتجاه نحو محاكاة الواقع بطريقة حية ، وتتخذ من شهرزاد رمزًا على هذا التحرر، فهى تستطيع أن تخلف عالما سحريا ، يتجاوز نظرية المحاكاة للواقع ، وينتقل بالقارئ من حكاية ، إلى حكاية ، بطريقة تزيد من إبهاره .

وفى ظل هذا السياق تستطيع أن نفهم مصطلح «اللاسببية» Discontinuity الذى طرحه الناقد «دافيدلودج» فى كتابه «الأطر الفنية فى الكتابة الحديثة The modes of modern writings» فهو يهدف فى هذا المصطلح إلى الثورة ضد السببية فى الرواية التقليدية ، والتى تقوم على توالى الأحداث عن طريق السبب والمسبب ، أو المقدمة والنتيجة . وقد حاول الروائيون أن يكسروا من حدة الصرامة المنطقية فى الرواية التقليدية ، فكان بيكيت يقطع الترابط عن طريق الفجائيات ، أو الفراغ الأبيض أو الدخول فى بديل مختلف ، وكان غيره يحول عمله الأدبى إلى فقرات قصيرة ومختلفة ، ويفصل بين الفقرات بعناوين جانبية ، أو بأرقام ، أو حتى بزخارف مطبعية .

وقد طرح لودج خلال مصطلحه السابق فكرة أن تتكون الرواية من مجموعة فقرات ، ينتقل فيها الذهن من شىء إلى شىء مختلف ، وهو يقفز جزلان من موضوع إلى موضوع ، ويصير كالكرة الصغيرة فى ماكينة اللعب ، تتحرك وترتد خلال إشارات وأضواء ، تأتى من هنا وهناك .

ويضرب لودج مثلا على ذلك ، فى واقع أعمال لونارد ميشيل ، فإن قصصه تتكون فى مجموعة عنقودية ، Cluster أى من فقرات قصيرة (حكاية- تعليق- قصة قصيرة- نكتة- اقتباس- ملاحظات- مسائل- أغنية- حكايات- خاتمة) .

وهذه المجموعات تلتقى مع منهج التأليف عند العرب القدامى ، فهو منهج يقوم على فكرة التنوع ، خلال نصوص أدبية مختلفة ، تحتوى على الجد والهزل ، والغث والثمين ، وينتقل القارئ خلالها من موعظة ، إلى بيت شعر، إلى نادرة ، إلى نكتة بلاغية ، أو لغوية . وقد أكد هؤلاء المؤلفون على هذا المنهج فى مقدمات كتبهم ، وبينوا أن الهدف منه دفع الملالة عن القارئ ، وهو يتنقل من زهرة إلى زهرة ، أو من ياقوتة إلى ياقوتة ، على حد تعبير ابن عبدربه فى كتابه العقد الفريد .

وهذا هو ما لمسه لودج وهو يتحدث عن المجموعات العنقودية ، ورأى أنها تعبر عن ميكانيكية الذهن البشرى المتمثلة فى دفعات شعورية مختلفة وغير مترابطة .

٤-الحداثة Modernesm:

يفرق لودج Lodge في كتابه أنماط الكتابة الحديثة The Moders of writing - يفرق بين كلمة الحديث Modern، وكلمة الحداثية Moderimst ويرى أن الكلمة الأولى تطلق على كل ما يكتب منسوبا إلى العصر الحديث، أما الكلمة الأخرى فهي تطلق في رأيه على تيار، الشعور، الذي بدأ ريادته في انجلترا «هنري جيمس james وبلغ قمته عند جويس joyce وفرجينيا وولف Virginia Woolf ، وهو تيار يمثل ثورة على الأشكال التقليدية فلا يهتم بالحدث ولا بتصوير الشخصية، ولا بالزمن المحدد ولكنه يركز على التيار الداخلي وسواء كان هذا التيار شعوريا Consciousness أو لا شعوريا Inconsciousness إنه يقحم القارئ في لحظة زمانية سائلة Fluid ، تحطم الفواصل الزمنية بمفهومها التقليدي، وتقدم له الماضي والحاضر والمستقبل في آن واحد، تتداخل فيه الحدود الزمانية، كما تتداخل قطرات الماء في نهر جار، أو النغمات في لحن موسيقى.

أما كلمة مذهب الحداثة Modernism فإن شبلي في قاموسه عن المصطلحات الأدبية، يحدد خصائص معينة لهذا المصطلح، تميزه في النهاية عن أدب العبث، وعن الرواية الجديدة في فرنسا. ويتحدث لودج في كتابه السابق عن مصطلح ما بعد الحداثة Post-modernism ، ويضرب له مثلا من واقع الرواية الأمريكية الحديثة، ويحدد خصائص هذا المذهب في أمور معينة، مثل التناقض. Contraduction والبدائل permutaion والعشوائية Randsomness والنهاية الخادعة False ending ، وغير ذلك من مصطلحات تعني في مجملها تفريغ العمل الأدبي من المعنى، فلم يعد سؤال «ما هي السجادة» واردًا لأننا نحن إزاء سجادة، تفرض حضورها أمام العين، ومن هنا فإن المذهب مذهب ما بعد الحداثة، يعيب على الحداثة أنها تتمسك بأمل زائف في أن تجعل هذا العالم مفهوما وتحاول أن تستنبط المعاني التي أرادها «جوليس» مثلا، بينما يكفي ان نعايش العمل الأدبي في حضوره دون أن نتساءل عن عقدته أو مغزاه، ويضربون مثلاً على ذلك برواية الفيزة لجريليه، فهي لا تحمل عقد يحاول القارئ أن يكتشفها، ولكن يكفي أن يعايش القارئ متاهة الرواية دون مخرج.
والخلاصة أن كلمات مثل «الحديث» و «الحداثي» تواردت في تاريخ الأدب الغربي عبر مراحل زمنية مختلفة ومتعاقبة وأحيانا متعايشة، وقد شرح نقاد الأدب هذه المصطلحات، وحددوا ملامحها، وتحدثوا عن تطورها التاريخي، واستشهدوا على كل ذلك بأعمال أدبية معروفة وذات تأثير على مسيرة الحركة الأدبية في الغرب.

ثم انتقلت كل هذه المصطلحات جملة ومرة واحدة إلى العالم العربي، فاختلطت معانيها، وتداخلت مفاهيمها.

وقد درست قضية الحداثة فى الأدب العربى القديم، تحت عنوان «القديم والجديد»، وكانوا يعنون بالقديم ذلك الشعر الذى يحرص على ما يسمونه بعمود الشعر ويأتى موزونا ومقفى حسب قواعد العروضيين، ويعنون بالجديد تلك القصائد التى مالت إلى رقة الألفاظ، أو وقفت على الطبيعة بدلاً من الوقوف على الأطلال أو أكثرث من استخدام البحور المجزوءة، أو البحور ذات الإيقاع السريع، أو أوردت بعض مصطلحات المتكلمين والفلاسفة والمناطقة. ولكن الجميع، سواء كانوا من أصحاب القديم أو من أصحاب الجديد، لم يخرجوا عن قواعد صحة اللغة، وسلامة الألفاظ، واشتقاقات أهل الصرف، وقواعد النحاة، وتحديدات أهل العروض.

ثم ظهر فى العصر الحديث تعبير «الأدب الحديث»، الذى أصبح يطلق فى المؤلفات الأدبية، على كل أنواع الأدب التى عرفتها اللغة العربية فى البلدان العربية ابتداء من مجىء الحملة الفرنسية إلى مصر وحتى تلك اللحظة التاريخية، مرورًا بالتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية، مثل مجىء المطبعة، وظهور الصحافة، وحركة الترجمة، والاستشراق، والاستعمار، والأحزاب، والمجالس النيابية. وأخذت كتب الأدب الحديث تعتنى بالأجناس الأدبية، التى تأثرت بالتيار الغربى مثل الشعر الحر، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرح، وهى أنواع أدبية حديثة لم تأت استمرارًا للموروث فى الشعر أو النثر، ولكنها انقطعت عنه، زعمت نحو الغرب، تحاكيه، وتستلهمه، وتتحدث عن مصطلحاته، ومدارسه، وأعلامه، وآرائه.

وقد اعتادت كتب «الأدب الحديث» أن تعقد تمهيدًا طويلاً عن حالة الأدب قبل العصر الحديث، تركز فيه على الأدب فى العصرين المملوكى والعثمانى، وتصفه بأنه أدب ميت، يخلو من الروح، ويسرف فى السجع والجناس وسائر المحسنات اللفظية والشكلية، ثم ظهر الأدب الحديث المتأثر بأوربا فكان بعثا، أو منجزًا جديدًا، أو غير ذلك من صفات اعتاد المؤلفون أن ينثروها فى كتبهم التى تؤرخ للأدب الحديث. ومن هذا ارتبطت الحداثة فى الأدب العربى الحديث بالمنجزات الأوربية، وأصبح كل ما يرد من أوروبا يمثل شيئًا حديثًا، حتى لو لم يكن فى بلاده منتميًا للحداثة، فالشكل التقليدى مثلا فى القصة لا يمثل حداثة فى أوروبا، لأنه كما توحى التسمية قائم على تقاليد يعود بعضها إلى ما ذكره ارسطو فى كتابه فن الشعر، ولكن الأدباء العرب، تحمسوا لهذا الشكل واعتبروه جديدًا، يمثل أدب المستقبل، وفضلته «مدرسة الفجر» بزعامة أحمد خيرى سعيد، على الأدب العربى القديم، الذى يمثل أدب الصحراء، ولا يعبر عن وجدان المصرى فى العصر الحديث.

وكل هـذا مهّد لأن يـرتفع صـوت الحداثة، فى الثمانينيـات والتسعينيـات من هذا القـرن، فتدعوا إلى الإطاحة بقواعد اللغة، وتستخف بالعروض والقافية، وتتحمس لقصيدة النثر، وتستخدم من التعبيرات والتشبيهات والصور ما يمس العقيدة والموروثات، وحجتها فى ذلك أن الأديب يخلق لغته الخاصة وتركيبه الخاصة.

وتلك الحجة تصدر عن فهم خاطئ لمصطلح «التجربة» Experience الذى يعنى عند الغـربيين أن العمل الأدبى يقـدم كمشروع مفتـوح من المؤلف، يستقبلـه القـارئ دون تضمينات مسبقة، ثم يخلق على أرضيته مشروعه الخاص، يقول شبلى فى قاموسه تحت مادة Anti Hero:

«إذا كـانت الروايـة التقليديـة حرصـت على أن تدمج القـارئ، عن طريق تفصيـلات خيـالية، وعـواطف مصطنعة، فإن الـلاروايـة قاومت ذلك وحثت القـارئ على أن يمارس رغبته فى التجربة، دون تضمينات مسبقة، ومن ثم فإن الروايات الأولى من هذا النوع، مثل رواية «تـريستام شاندى» وروايـة «جاك القدرى»، يعترضهـا حـديث مباشر من المؤلف إلى القراء، يطلـب فيه «ديدرو» من القـارئ أن ينهى الروايـة بنفسه، فهـو لا يقل عن المؤلف معرفة بها، وبهذه الطريقة يقلل من الإحساس بأن المؤلف معصوم».

فالتجربـة لا تعنى الإطاحة باللغة ونحـوها وصرفها وعروضهـا، لأن اللغة ليست ملكًا لفـرد واحد، يستطيع أن يطيح بها متى مـا شاء، ولكنهـا إرث جماعى، وتقاليـد تاريخيـة، تمكن الأديب من أن يقدم عن طريقها وليس دونها مشروعه الخاص.

إن انحياز الحداثة للمشروع الغربى على حساب الإرث الثقافى لا يمثل الخاصة الوحيدة التى تحدد ملامحها الأدبيـة والثقافية فى عالمنا العربى، فإن هنـاك خصائص أخرى، تختلف بها عن مصطلح الحداثة فى العالم العربى، وربما كان من أهم هذه الخصائص أن الحداثة فى العالم العربى، لا تمثل رؤية محددة، تضع دون تمييز كـل ما يأتى فى الغرب فى سلة واحدة، تحوى كل ما يمثل تحررًا وخـروجًا على المألوف دون أن تربط ذلك بسيـاقه التاريخى والبيئى، ومن ثم فهى تخلط بين أدب العبث، والعدميـة، وتيار الشعور والروايـة الجديدة والشكلية والبنائية.

فإذا كانت الحداثـة فى العالم الغربى تشير إلى بعض الإنجازات فى الـرؤية وفى الشكل، وتستنـد على أعمال إبداعيـة رائدة فى عـالمنـا العربى فإنها لا تحمـل رؤية محددة ولا فلسفـة واضحة، بل فقط تصدر عن «شعـار» يساير الغرب فى إنجازاته الأدبيـة والفكرية، وفى نبرة متعالية تستخف بالواقع العربى.

٥- الخرافة Fabulation: .

كلمة خرافة فى مصدرها الأصلى تعنى الأحـاديث التى تبتعد عن عالم الناس، لأن رجلاً من عـذرة، يقال لـه خرافـة، استهوتـه الجن: فكـان يأتيهم ثم يعود إلى النـاس، ويقص عليهم من أخبار الجن ما لا يصدقه العقل. ومن ثم أصبح يطلق على كل حديث مستملح كذب- على حد تعبير القاموس المحيط- بأنه حديث خرافة.

وجاء فى دائرة المعـارف الإسلاميـة أن كلمة خـرافة تطـور معناهـا وأصبحت تطلق على الأسـاطير الخارقة المستحيلـة، التى لا يقبلها العقـل ولا يصدقهـا الخيال. ولكن يبـدو فى الاستعمال الجارى الآن بين الكتاب أن كلمة خرافة قـد أصبحت تتميز عن كلمة أسطورة، فالأخيرة تقترب إلى عالم الأدب، وتعنى الحكايات الخيالية التى لا تمت إلى الواقع بصلة، مما تراه فى السير الشعبية وفى ألف ليلـة وليلة، بينما كلمة خرافـة تعنى الأوهام التى تصدر عن جهل، ولا تقوم على أساس من العقل أو الدين.

ويقترب المصطلـح الأوروبـى Fabulation من هـذا المعنى كثيرًا، فهـو يطلق على العنـاصر الأدبيـة المختلفة، التـى لا تنتمى إلى الأدب الواقعـى، وقد أخـذ من كـاكستـون Caxton فى حكايته الثامنة تحت عنوان الملك ومضحكه The King And his Fabulator لأن هذا المضحك كان يختلق من الأحاديث الكثير ممـا لا ينتمى إلى الواقع، ويرضى خيال الملك.

وقد شرح سكولز Robert Scholes هذا المصطلح فى كتابه الذى أصدره عام ١٩٦٧، تحت عنوان صانعو الخرافات، The fabulators ورأى أن هذا المصطلح جـزء فى مرحلة اللارواية Ante Novel أو بتعبير آخـر أن هـذا المصطلح يتحـدد على الروايـة الـواقعيـة (التقليديـة) ويقدم عناصر لا واقعيـة، تشكل عالم الـلارواية، وتقوم على الحيل البهلـوانية والمهارة الشكلية، وغير ذلك من عناصر مختلفة، تفعل فى النفس ما يفعله السحر، وتؤدى الـدور الذى كـان يـؤديه مضحـك الملك الذى يتفنن فى الإثـارة واللعب، من أجل المتعـة فحسب، دون الاهتمام بالإسقاطات الواقعية. .

٦- الديباجة Tescture:

تحدث النقـاد كثيرا عن «ديباجـة الشعر» وهم يعنـون بذلك الـزخرفـة التى تهيئها اللغـة للنص الأدبى، أخذًا من قولهم دبج الشىء بمعنى نقشه وزينه، ودبج المطر الأرض بمعنى سقاهـا فاخضرت وازهـرت، والديبـاج ضرب من الثياب يصنع من الحريـر. وقد ورد كثيرًا تشبيه الشعر بالثياب والصبغ والتصـوير والنسيج والعقد والوشاح والسماط والنقش، وغير

ذلك من تشبيهات تقف عند الجمال الذى تهيئه المفردات والتراكيب اللغوية، ويمتع الحواس الإنسانية، ويرضى الأذن العربية.

وقد تحدث البلاغيون عن التدبيج بمعنى أن يرد فى النص مجموعة من الألوان المختلفة كالأبيض والأسود، تشير إلى معانى متقابلة وتشبه ألوان النبات التى تزين الأرض عقب المطر، واستشهد على ذلك بقول أبى تمام:

تردى ثياب الموت حمرا، فما أتى

لها الليل إلا وهى سندس خضر

فقد جمع فى هذا البيت بين لونين الأول حمرة الثياب كناية عن الاستشهاد والآخر خضرة الثياب كناية عن دخول الجنة.

وكل هذا يعنى الميل إلى الجانب اللفظى فى النص الأدبى وهو ميل نجده عند كبار النقاد القدامى من أمثال: الجاحظ وقدامة بن جعفر وابن خلدون وابن سنان الخفاجى وعبد القاهر الجرجانى.

وقد تحددت البلاغة العربية فى أبواب ثلاثة، تهدف إلى الكشف عن جماليات اللغة فى مفرداتها وتراكيبها وصورها ومحسناتها، فعلم المعانى «علم يعرف به أحوال اللفظ العربى التى بها يطابق مقتضى الحال»، وعلم البيان «علم يعرف به وإيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه» وعلم البديع «علم يعرف به وجوه تحسين الكلام» على حد تعبير الخطيب القزوينى فى كل هذه التعاريف الثلاثة.

والخلاصة أن النقد العربى القديم قد مال إلى الجانب الشكلى للنص الأدبى، أكثر من ميله إلى الكشف عن صورة المجتمع أو صورة الذات فى النص الأدبى وغير ذلك من دراسات بدأت تظهر فى الساحة الأدبية مع وجود المناهج الاجتماعية والنفسية والتاريخية.

أما مصطلح Tescture فقد رأى «كودين» فى قاموسه أنه مقتبس من الفن التشكيلى وأنه يعنى أن العمل الأدبى يشبه لوحة يقف القارئ أو الناقد عند قماشتها ويستمتع بجمالها الذى تبصره العين، فليس المهم فى العمل الأدبى أفكاره ولا مضامينه ولا غير ذلك مما يتجاوز السطح Surface الخارجى، وضرب مثلا على ذلك من قصيدة الكلب Dog للشاعر جون كراو رانسوم John Crowe Ransom ووقف عند سطحها الخارجى كقماشة تثير المتعة وترضى الحواس الإنسانية وركز على ما فيها من خصائص لفظية، مثل امتلاء بعض الألفاظ، وخفة بعضها، وشحوب بعضها، وغير ذلك مما يقف فيه الناقد عند السطح الخارجى دون أن يستطرد إلى دلالات تاريخية، أو أفكار معرفية.

هذا وقـد توارد فى النقد الأوربى الحديث ، مصطلحـات مثل «الشكلية» Formalism «والفن للفن»

Art For Arts Qake ، «والنقد الأدبى» The New Criticsm ، «والسياق اللغوى» Contextualism , «والبنائية» Structurulism ، وغير ذلك من المصطلحات فروق دقيقة تصل إلى أن إحداها يتحدد على ما قبله وإن كـان ينبثق منه ، ويمثل إضافة جديدة ، ولكن هذه المصطلحـات فى مجملها تمثل ميـلاً بارزًا فى النقد الغـربى نحو الاهتمامـات بجماليات العمل الآليـة اللغـوية دون إسقـاطـات خارج النـص الأدبى ، مما يمثل ثـورة على المنـاهج الاجتماعية والنفسية والمعرفية ، التى سادت النقد الغربى لفترة تاريخية طويلة .

وقد وقفت الناقدة سونتاج Suson Sontag فى كتابها منع التأويل Against Interpre-tation ، ضـد المنـاهج التفسيريـة ، التى تحمل النص الأدبى بتأويـلات خـارج ديبـاجتـه الشكليـة ، والتى كانت فيها يـرى نتيجة لسيطـرة نظريـة المحاكـاة Imiatation على الفكـر النقدى ورأت ضرورة أن تتخلص لغة النقـد من مفردات نظرية المحـاكاة التى تجعل النص الأدبى يبحث دائما عن نمـوذج ومثـال خارج بنيتـه الفنيـة ، ودعت إلى أن يتبنى النقد لغـة تستمد مصطلحاتها من داخل النسيج الأدبى ، وطـرحت من أجل ذلك مصطلح الشفافية Tranceperance وهـو مصطلح يشبه إلى حـد كبير مصطلح الـديباجـة Tescture الذى نحن بصدده لأن كلا منهما يركز على الشكـل كقماشة تحمل جماليتها فى بنيتها ، دون الغوص فى الأعماق والبحث عن مـرجعيـات خـارج النص الأدبى نفسـه . وقـد سيطـرت المنـاهج التفسيريـة على النقد العـربى فى العصر الحديث ، ورأينـا المنـاهج الاجتماعيـة ممثلة فى نقـد محمـود أمين العالم وعبـد العظيم أنيس ، والمناهج النفسيـة ممثلة فى تحليـلات العقاد . وقـد بدأت العودة إلى المناهج الشكلية فى الفترة الأخيرة وطـرحت البنائية نفسها بإلحاح عند كثير من النقاد ، ولكـن هذا الطرح لم يأت استثمارًا للجـانب الشكلى فى البلاغـة العربيـة ، ولكنه جـاء محاكاة للمنـاهج الغربيـة ، فامتـلأ بـالأعلام الغـربية ، والأفكـار الغربيـة ، والجداول والإحصائيـات مما جعلـه أقرب إلى الترجمة منـه إلى التأليف ، وفقد بذلـك تأثيره على القارئ العربى .

٧- الرواية الجديدة : **:Nouveau Roman**

هـذا المصطلح أصبح جزءًا من اللغـة النقدية ، ابتـداء من عام ١٩٥٥ ، حين أخذ ألان روب جرييه ينشر مقالاته فى الـدوريات والمجلات ، التى جمعها عام١٩٦٣ فى كتاب تحت عنوان «نحو رواية جديدة» .

ومن ذلك التـاريخ تـوالت الحركـة وأصبح لها أعـلام كثيرون ، يـدافعون عنهـا نظـريـا

ويدعون الأدب الذى يعبر عن خصائصها، ومن أهمهم ميشيل بورتور Michel Butor
وناتالى ساروت Nathale Sarraite، وموريس بلانكوت Maurice Blanchot
وكلود سيمون Claude Simon ، كافكا Kafka، وجيمس جويس James
Joyce، ولويس فردينـاند سيلين Ferdinand Louis، وبروست Proust، ووليم فوكنر William Faulkner، وصمويل بيكيت Samuel Beckett، وألبير كامى Camus، وأيضًا كتاب مسرح العبث والأدباء الوجوديون.

وأظن أن كودين ركز على فكرة رفض أصحاب الـرواية الجديدة لمعالم الشكل التقليدى، وثورتهم ضـد الحدث والقصيدة، وغير ذلك ممـا يلتقون فيـه مع الوجـوديين وكتاب العبث والروائيين ممن ثاروا على بنية الشكل التقليدى.

ولكن الروايـة الجديدة لا تقف عند حـد التحرر على الشكل التقليـدى ولكن لها رؤيتها الخاصة، التى تميزها عن كتاب العبث وغيرهم من الاتجاهـات التجديدية، بل أن «جرييه» فى كتابه السابق يرى أن الرواية الجديدة هى بـداية التاريخ للرواية، وأن كل ما سبقها يدرج فى مرحلة مـا قبل الرواية، وقد هـاجم كتاب العبث، واتهمهم بالرومـانسية لأنهم يفترضون معنى فى الكون فلما افتقدوه أخذوا يتصايحون ويولولون.

وقـد شرح جربليـه رؤيـة الروايـة ورأى أنها تتخلص من كل الإسقـاطات البشريـة على الكون، الذى تنظر اليه كحقيقة ماثلة وحضور يفرض نفسه، وكل ما على الكاتب أن ينقله بالوصف الموضـوعى للشىء الماثل أمامه، دون رموز أو إسقاطـات، ومن ثم خلت رواياته من الشخصية بمعنـاها التقليدى ومن المشـاعر، والصور الفنية التى يسقطهـا الإنسان على الظاهرة أمامه.

ولم يستخـدم هذا المصطلح فى العـالم العربى بمفهـومة المدرسى المحـدد، فكان النقـاد يوردون أعلام هذه المدرسة مع بقية الأعلام الأخرى التى قامت بثورة ضد الشكل التقليدى، ويتحدثون عن جريليه وساروت وبورتور جنبا إلى جنب مع سارتر وكامى وفولكنر وبروست وفرجينيا، وكان النقاد أيضًا يطلقون تعبير الرواية الجديدة على كل حركة تتحرر على القوالب القديمة وتقدم شكلاً جديدًا فأصحاب مدرسة الغجر فى أوائل هذا القرن، تحمسوا للرواية الـواقعية (التقليـدية) ووصفـوهـا بأنها أدب جديـد يبشر بـالمستقبل وحين ظهرت أشكـال جـديدة، مثل تيـار الشعور، تثـور على الشكل الواقعى التقليـدى، وتقدم رؤيـة جديـدة للرواية، وصف النقاد هذا الاتجاه بأنه تمثيل الحساسية الجديدة.

المصادر والمراجـع

مرتبة حسب ورودها

- Hugh Kenner, the invisible poet T.S. Eliöt, London 1977.

- Bradbrook, M.C.T.S Eliot, London, The British Council , 1950.

- Stephen Spender Eliot, London, 1975.

- Lyndall Gordon, Eliot's early, year, oxford university 1977.

- Eliot T.S. Murder in the Cathedral, London, Faber & Faber, 1979.

- David R. Clark (Ed), Twentieth Century interpretation of Murder in the Cathedral the United State of America, 1971.

ـ عبد الصبور ، صـلاح « جريمة قتل فى الكاتدرائية» (ترجمة) (الكـويت ـ من المسرح العالمى ـ يناير ١٩٨٢) .

ـ فصول (مجلة) القاهرة ـ أكتوبر ١٩٨١ .

ـ ماسينيون . ل وكراوس . ب « أخبار الحلاج» . (تحقيق) . باريس ١٩٣٦ .

ـ عفيفى ، أبو العلا « فصوص الحكم» تحقيق . (القاهرة ـ ١٩٤٦) .

ـ نيكلسون « فى التصوف الإسلامى » . (القاهرة ـ ١٩٤٧م) .

ـ ابن تيمية « تفسير سورة النور » . (القاهرة ـ ١٩٧٢م) .

ـ الغزالى : فضائح الباطنية . (القاهرة ـ ١٩٦٤م) .

ـ ابن القيم : مدارك السالكين . (القاهرة ـ ١٣٣١هـ) .

ـ عبد الصبور ، صلاح « مأساة الحلاج» . (بيروت ـ دار العودة ـ ١٩٦٩م) .

Khalil, Semaan, Murder in Bakhdad, Leiden, 1972.

ـ عبد الصبور، صلاح « حياتى فى الشعر » . (بيروت ـ دار العودة ـ ١٩٦٩م) .

خـــاتمـــة الكتاب

الأدب المقـارن

والصراع الحضارى

ـ ١ ـ

الصراع الحضارى شىء لازم للحضارات، ويمثل سمة جوهرية فى تكوينها، وربما يكون هو السبب الحقيقى وراء ازدهار الحضارات، وتفوق حضارة على الأخرى.

وإذا كان توينبى يتحدث عما يسميه بالتحدى والاستجابة. وهو يعنى بذلك مايثيره الموقع الجغرافى من استفزاز للعنصر البشرى، يكون هو وراء الحضارات،

فالدعة لاتدفع إلى الحضارة، والاسترخاء لايؤدى إلى إثارة المواهب البشرية.

إذا كان توينبى، بذلك، يتحدث عن الصراع الحضارى بمعناه الجغرافى، فإنه يمكن هنا أن نتحدث عن الصراع بمعناه التاريخى.

فالصراع بين الحضارات ثابت منذ أن كانت الحضارات. فهناك صراع بين الحضارة الفرعونية والحضارة الإغريقية، ثم صراع بين الحضارة الإغريقية والحضارة العربية الإسلامية، ثم صراع بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية الغربية.

فالصراع الحضارى حقيقة قائمة. وعلى الرغم من مظهره الخشن، فإنه فى النهاية يؤدى إلى بقاء الأصلح، ويتيح للحضارة الجديدة أن تمتحن عوامل قوتها، وأن نفرضها على الحضارة الموليّة، وأن تحتل مكانها.

ـ ٢ ـ

وقد كانت لغة الصراع حادة فى العصور القديمة، يتراشقها الناس بصراحة. فكل حضارة منتصرة تزهو بانتصارها، وتنطق ثمرة نجاحها، وتتحدث بلغة القوة، فتزعم لنفسها ولشعوبها المكانة اللائقة، وتتحدث عن الآخرين على اعتبار أنهم من البربر فيما تزعم الحضارة الإغريقية، أو من الموالى فيما تزعم الحضارة العربية الإسلامية، أو من العالم الثالث فيما تزعم الحضارة الأوروبية الغربية.

وتظل هذه اللغة هى القائمة، وإن كانت تتستر فى العصر الحديث وراء القفازات الناعمة، وتحت عبارات تضوغها هيئة الأمم فى دبلوماسية فائقة، تخفى وراءها مظهر الغالب الذى يفرض إرادته على المغلوب، تحت مسميات عديدة.

ـ ٣ ـ

ومن ينكر الصراع ، أو يتنكر له ، هو واحد من اثنين :

إما إنه ضعيف يخدع نفسه ، فينكر فكرة الصراع ، متسترا وراء مبدأ الإنسانية .

وإما إنه قوى يحاول أن يخدع غيره ، فيتنكر لفكرة الصراع ، تحت مظهر الإنسانية أيضا .

إن القوى يرادف بين الإنسانية وحضارته . فالإنسانية هى حضارته ، وإذا اقتنع الضعيف بهذا الوهم ، فإنه يلقى أسلحته ، ويعايش هذه الأوضاع ، ويسمح له القوى بهذه المعايشة ، وبأن يتسقط من المائدة مايقيم أوده .

أما إذا تمرد على حضارة القوى ، فإنه حينئذ يتجرد من إنسانيته ، ويستحق باسم هذا الشعار الويل والثبور .

ـ ٤ ـ

ليس فى هذا دعوة للتعصب ، لأن هناك فرقا كبيرا بين التعصب والاعتزاز .

التعصب ليس دائما يأتى من الضعيف ، فقد يأتى من القوى ، ويكون مصدره حينئذ الغرور .

أما الاعتزاز فهو الإيمان بالخصوصية ، والتشبث بها حتى لو أدى ذلك إلى مبدأ الصراع الحضارى ، لأنه مبدأ قائم على حقائق تاريخية ، وحضارية ، والإيمان به قوة تساعد التاريخ على حركته فى تنقية الأفكار ، وبقاء الصالح منها يحرك الحضارات ويتحرك بها .

ـ ٥ ـ

والأدب المقارن هومظهر من مظاهر الصراع الحضارى ، ولكن عن طريق الآداب .

فهو يدرس العلاقة بين الآداب على مستوى اللغات المختلفة . وهو يتابع الصراع بين هذه الآداب ، حتى ينتصر أدب على آخر ويخضعه لرؤيته .

ولا يوجد شىء مثل الأدب المقارن يمكن أن يقيس قوة الحضارات .

جوانب التأثير تدل على قوة الحضارة ، وأنها فى موقع الذى يمنح ويهب . وجوانب التأثر تدل على ضعف الحضارة ، وأنها فى موضع الذى يأخذ ويتقبل .

فهرست الموضوعات

٤ ـ البحث عن مذاهب أدبية داخل الفكر العربى ـ مجالات تستوحى التاريخ العربى ـ تتبع رحلة الشعر العربى خلال علاقة التأثير والتأثر بالآدب الأخرى ـ نظرية الشعر عند العرب ـ نظريتا الشعر عند اليونان ـ الصراع الحضارى بين النظريتين ـ رحلة الشعر إلى الفرس والترك ، ثم إلى بلاد الأندلس ، ثم إلى البلاد الأوروبية ـ تأثير الأدب العربى فى غيره ـ تأثير المقامات وحى بن يقظان والشعر العذرى والوقوف على الأطلال والعروض والقافية وصورة الشرق وقصة يوسف ومجنون ليلى ـ الأدب العربى فى إفريقيا ، وفى الصين ، وفى أمريكا اللاتينية ، وفى الشعوب الإسلامية ، وفى أوروبا الشرقية ـ المذهب الأدبى ينشأ فى ظروف خاصة ، ويحمل رؤية فكرية خاصة ، وملامح فنية خاصة ـ البحث عن مذاهب أدبية داخل التاريخ العربى ـ مذهب الوسطية ـ رؤيته ـ جمهوره ـ نقاده ـ تاريخه ـ أدبه ـ تأثيراته ـ علاقة التأثير والتأثر موجودة فى الأدب العربى منذ القديم ، والمطلوب صياغتها فى صورة علمية حديثة تستهدف علم أدب مقارن من منظور عربى ، وهذا الكتاب يساهم فى ذلك ، ويتتبع رحلة المقامات منذ الحريرى حتى تصل إلى كافكا فى روايته « أمريكا » ـ وهو يستهدف أمرين : الانطلاق من النصوص الأدبية من ناحية ، وذلك للتخفيف من النزعة التاريخية ، والانطلاق من الأدب العربى من ناحية ثانية ، وذلك بهدف تأصيل علم أدب مقارن من منظور عربى .

الفصل الأول : البطل المراوغ بين الحريرى وكافكا :

البطل فى مقامات الحريرى ـ السروجى يحمل أبعادا تاريخية ، ويعكس صورة مركبة ، وقد تحول إلى نموذج أدبى ـ خصوصية بطل الحريرى ـ البعد النفسى ، والبعد الاجتماعى ـ الحركة وحب التنقل ـ روح المطاردة ـ صورة البطل المكدى موجودة فى الآداب السابقة ، ولكن الأدب العربى يضفى عليها خصوصية جديدة ـ فكرة الاستيحاء بين الحضارات ـ كل مقامة تتكون من مقدمة وموضوع وخاتمة ـ التنوع فى موضوع المقامات ـ منهج التأليف فى كتب الأدب القديمة ـ الوحدة التركيبية ـ دراسة المقامات كشكل روائى ـ المقامات تخضع لوحدة عامة ـ رواية الحكيم « أشعب » ، تطبيق عملى للشكل الروائى عند المقامات ـ مصادر الحكيم ـ مصادر أدبية ، وأخرى شعبية ـ مصادر الحكيم تخدم هدفه الفنى ـ اللغة تناسب الموضوع ـ المقامات هى المصدر الأساس للحكيم ـ الصلة العامة فى رواية الحكيم ـ الحكيم يحيى شكل النادرة العربية ـ الحكيم يضيف إلى الماضى ـ البنية الفنية للمقامات تقوم على المتعة الحسية من ناحية ، وعلى توظيف الشعر من ناحية ثانية ، وعدم الإيغال من ناحية ثالثة ، وعلى رؤية حضارية مميزة من ناحية رابعة ـ شرح هذه الخصائص الأربع من

واقع مقامات الحريرى ـ الحكيم ينطلق من هذه الخصائص ـ تطبيق ذلك على روايته «أشعب» ـــ اختفاء عنصر الرؤية الحضارية فى رواية الحكيم ـــ الموازنة بين بطل الحريرى وبطل الحكيم ـ البطل المراوغ فى السير الشعبية ـ الموازنة بين صورة السروجى وصورة الزيبق ـ الموازنة بين مقامات الحريرى ومغامرات السندباد ـ الشكل التراثى للرواية عند كل ـ يلتقيان فى الرؤية الدلالية ، وأيضا الفنية ـ الرؤية الإسلامية فى حكايات السندباد ـــ موسى والعبد الصالح ـ التهوين من شأن الدنيا ـ الحل الإسلامى لمشكلة الفقر والغنى ـ صفة العنقودية فى مغامرات السندباد تتم خلال دوائر ثلاث ـ كل سفرة من سفرات السندباد تتكون ، مثل المقامات ، من مقدمة وخاتمة وموضوع ـ كشرة الصدف ـ تدخل إذا الفجائية ـ النهاية السعيدة ـ وأيضا النبرة الحزينة ـ الحديث عن هادم اللذات ـ التقارب بين مقامات الحريرى وحكايات السندباد ـــ كلاهما يخضع لنبع واحد ، وهو الشكل التراثى للرواية العربية ـ الأصالة تتكون من بعد محلى وآخر عالمى ـ التراث القصصى عند العرب يحمل هذين البعدين ـ مصطلحات حديثة ذات جذور عربية ـ مصطلح تداخل الحكايات ـ مصطلح التجاورية ـ شبلى والمصطلح الأول ـ نقاد الحداثة والمصطلح الأول ـ لودج والمصطلح الثانى ـ لودج ومصطلح العشوائية ـ لودج ومصطلح التجاوز ـ الوحدة التركيبية تتخلص من الرابطة العقلية ـ ومن العشوائية ـ وأيضا من التجاوز ـــ توظيف ألف ليلة فى الآدب الأوروبية ـ رواية جريجيا وتأثير ألف ليلة ـ رحلة بطل المقامات إلى الآداب الأوروبية ـ المنافذ بين الحضارتين العربية والإسلامية ـ المقامات فى أرض الأندلس ـ الشريشى يتحدث عن المقامات فى بلاد الأندلس ـ غنيمى يتحدث عن المقامات فى الآداب الأوروبية خلال أربع مراحلة ـــ التأليف على غرارها . شرحها ـــ ترجمتها ـ تأثيرها فى روايات فى الأدب الإسبانى ، وأيضا فى الأدب الفرنسى ـــ تأثيرها فى قصص الشطار ، وفى روايات اللابطل ـــ تأثر البطل المراوغ بالنزعة العبثية ـ النزعة العبثية فى الرواية الجديدة فى فرنسا ـ تأثير المقامات فى رواية «أمريكا» لكافكا ـ انتقال المقامات إلى اللغات الأوروبية الحية ـ المقامات فى اللغة الألمانية ـ رواية أمريكا تمثل خطا مختلفا فى مسيرة كافكا ـــ شيوع الجو الشرقى فى الآداب الأوروبية ـ رحلات الرومانتيكيين ـ جوتة والأدب الشرقى ـ فنانون يستوحون الشرق ، بول كلى ـ كافكا يتأثر بأدب الشطار ـ عناصر المقامات فى رواية كافكا تتمثل فى روح السفر وحب المطاردة من ناحية ، وفى جاذبية البطل من ناحية ثانية ، وفى روح اللعبة من ناحية ثالثة ـ الفكاهة فى هذه الرواية تعتمد على الفطرية ـ المشاجرات الهزلية ـ صورة المرأة تذكر بالسير الشعبية ـ المباشرة والوصف ـ تداخل الحكايات ـ وظيفة العنوان فى الرواية ـ عنوان « العطشجى » أكثر دلالة على طبيعة الرواية ـ الشكل الفنى فى الرواية لاينمو بطريقة تاريخية تطورية ـــ الرواية تتطور إلى الوراء ـ كل فصل مستقل بنفسه ـ خصوصية كافكا تتمثل فى جوهر المكان وفى

النزعة العبثية ـ صورة المكان فى مقامات الحريرى ـ كافكا يجسد روح المكان ـ ويصور أمريكا فى صورة هزلية ـ الإنسان ذو البعد الواحد ـ الأمريكى يندمج فى اللعبة ـ ويفتقد العنصر المتجاوز ـ رواية كافكا تقف عند سلطح الأشياء ـ الجو العبثى ـ عالم لا يرحم ـ العبث فى هذه الرواية يتم بطريقة هزلية (كاريكاتورية) ـ والمأساة تتحول إلى كوميديا ساخرة ـ سيطرة العبث على كتاب الستينيات فى العالم العربى ـ وهو عبث متأثر بالنزعة الأوروبية ـ ترجمة رواية أمريكا فى فترة الستينيات ـ أخطاء فى الترجمة ـ لايتحقق فيها وضوح المعنى كما تريده اللغة المنقول منها ، ولايتحقق فيها أداء المعنى بأسلوب اللغة المنقول إليها ـ أمثلة على ذلك ـ الترجمة غير الدقيقة قد تكون ذات دلالات فى علم الأدب المقارن ـ إقبال أدباء الستينيات على هذه الترجمة ـ دلالة ذلك ـ أدباء الستينيات لم يلتفتوا إلى الجو الشرقى فى رواية أمريكا ، ولكنهم التفتوا إلى النزعة العبثية ـ عبده جبير ونزعة العبث ـ مستجاب ونزعة العبث ـ سندباد « ثلاثية سبيل الشخص » محبط وذو نزعة عبثية ـ بطل مستجاب تتساوى عنده الأشياء ـ الرحلة التاريخية للبطل المراوغ ـ من الأدب الفصيح إلى الأدب الشعبى ـ ومن الأدب العربى إلى الأدب الأوروبى ـ ثم عودته محبطا إلى الأدب العربى ـ العبرة من هذه الرحلة ـ التراث القصصى عند العرب نتيجة رؤية حضارية ـ وتحتفظ بخصوصيتها وهى تنتقل عبر البحار وعبر الأجناس ـ البحث عن تلك الخصوصية .

الفصل الثانى : البنائية بين السكاكى ورولان بارت :

المصادر الغربية لنقاد الحداثة ـ المصادر متشابهة ، وهم يتباهون بها ـ كثرة الأعلام ، والمصطلحات الأجنبية ـ بعضهم يتعشق كاتبا أجنبيا ـ ارتباك المصطلحات ـ تداخل الأعلام تخبط القارئ ـ تصنيف نقدهم فى قضايا ثلاث ، هى : موت المؤلف ـ التركيز على الشكل ـ مشاركة القارئ .

موت المؤلف الجذور الفلسفية ـ مقولة نيتشة ـ المذهب الإنسانى ـ موت الشخصية ـ الشخصية فى مذهب الواقعية ـ كلود أودبير وموت الشخصية ـ تشويه معالم الشخصية ـ الشخصية فى روايات جرييه ـ النفور من علم النفس التحليلى ـ صورة الغريب ـ الشخصية عند جرييه فى حالة بحث ـ الشخصية عند ساروت ـ النقد وموت المؤلف ـ اختفاء القيمة فى الأدب ـ جماعة الفن للفن ـ سونتاج ضد تفسير النص ـ التفسير فى أعمال كافكا النصية : معاملة النص من السطح الخارجى ـ مصطلحات لسونتاج ـ كولر والأدب الأملس ـ رواية المحاوات لجرييه ـ الوصف عند جرييه يختلف عن الوصف عند سارتر ـ حلم فلوبير ـ قضية الالتزام عند جرييه ـ النقد الغربى يركز على المضمون بالدرجة الأولى ـ نظرية المحاكاة تهتم بالمضمون أكثر من الشكل ـ التحرر من المكان والمحاكاة .

مشاركة القارئ : أعمال أدبية تقوم على مشاركة القارئ ـ مجموعة « لقطات » تقدم مثالا على ذلك ـ فيش ومشاركة القارئ ـ كولر ومشاركة القارئ ـ الإيغال فى فكرة مشاركة القارئ إلى حد الفوضى ـ النهاية الخادعة .

الخلفية الحضارية : نقد الحداثة يرتبط بالواقع الغربى ـ بالمر يراه انعكاسا للروح العلمية السائدة ـ ومير دوك تراه انعكاسا لتيارات فلسفية سائدة .

تناقض مصطلح الموضوعية : نقد الحداثة يتعرض للرفض فى العالم الغربى ـ فرانكلين يرى أن فكرة الموضوعية فى الأدب تؤدى إلى الشكلية ـ والوجودية تراها امتدادًا للثنائية الديكارتية ـ وبالمر يرى أن فكرة الموضوعية تحول الأدب إلى شىء بارد ـ وجوفرى يراها تجمد اللغة فى إطار ثقافى ـ والنقاد المسيحيون يرونها أثرا من آثار الغرور البشرى ـ التناقض فى مصطلح الموضوعية من موقف إلى آخر ـ مصطلح « التجربة» يخفف من سطوة الموضوعية ـ عصر الأنماط الثقافية ـ أفكار الحداثة ترتبط ببنية الحضارة الأوروبية وبالوثنية الإغريقية ـ فكرة موت المؤلف تؤدى إلى اختفاء القيمة ـ والتركيز على الشكل هو رد فعل لنظرية المحاكاة أما مشاركة القارئ فتتحول إلى استبداد من القارئ .

النقد العربى وفكرة النصية : فكرة المحاكاة لم تلعب دورا مؤثرا فى تاريخ الأدب العربى ـ الشاعر الجاهلى لايحاكى الطبيعة بل يتغلب عليها ـ معظم النقاد العرب يؤثرون جانب الشكل ، ولايبحثون عما وراء العبارة الأدبية من دلالات فلسفية واجتماعية ـ غنيمى هلال يدين هذا الاتجاه عند النقاد العرب ، ولكن نقاد الحداثة فيما بعد يهللون لهذا الاتجاه بعد أن أتى من أوروبا ولايتنبهون لمصادره العربية .

نقاد الحداثة فى العالم العربى : هم لايبدءون من التراث العربى ـ يبدءون من الحضارة الغربية لما فى ذلك من بريق و إعلام ـ نقطة البداية تلقى بظلالها وتحرمهم من عنصر الابتكار البنائية فى العالم الغربى منهج ولكنها هنا تتحول إلى مذهب ـ نقاد الحداثة يتجنبون التطبيق ـ ويميلون إلى النقل ـ هم يخدعون القارئ عن نفسه ـ ويتحولون إلى سحرة وحواة .

الغذامى فى الخطيئة والتكفير : الغذامى من أفضل نقاد الحداثة ، لأنه يحاول أن يعود فى بعض الأمثلة إلى التراث ، ولأن لديه موهبة نقدية تتميز بالخصوص ، ولأنه يدعم حديثه النظرى بنموذج تطبيقى ـ وكتابه « الخطيئة والتكفير » هو أهم كتبه ، وبقية كتبه تعتمد على هذا الكتاب ـ الغذامى يؤكد فكرة الموضوعية فى الأدب ـ القسم النظرى يطغى على الكتاب وفى النموذج التطبيقى يميل إلى الفلسفة والمضمون ـ يقدم على النموذج بفكرة مسبقة عن الخطيئة والتكفير ـ شعر شحاتة لايعكس فلسفة الخطيئة والتكفير ـ الحديث عن العناصر الجمالية فى كتاب الغذامى قليل .

الجانب النظرى منقول : الغذامى عارض جيد لآراء الألسنين ، وهو يجاهر بذلك ويفتخر به ـ الشخصية الأولى التى تجذبه تتمثل فى الناقد رولان بارت ـ يكرر اسمه ، ويردد أفكاره ، ويتوحد به .

النصية ورولان بارت : يلخص مقالة رولان عن موت المؤلف ـ اللغة هى التى تتكلم وليس المؤلف ـ عصر القارئ .

التناصية ورولان بارت : جماعية اللغة ـ المخزون المعجمى ـ البعد التاريخى ـ الشفرة الثقافية ـ الموروث التراثى ـ الأعراف الأدبية .

البلاغة العربية وفكرة النصية : مقدمة فى الفصاحة والبلاغة والتركيز على اللفظ ـ علم المعانى والنص ـ علم البيان والنص ـ علم البديع والنص .

نموذج تطبيقى من البلاغة العربية : الزمخشرى يستعرض آية كريمة من جهة علم البيان مرة ، ومن جهة علم المعانى مرة ثانية ، وهو فى كل مرة يركز على النسيج اللفظى دون إسقاطات معرفية .

البلاغة العربية وفكرة التناصية : السرقة الشعرية وتوظيف النص ـ مصطلح « التلميح» فى البلاغة يؤدى إلى التناصية ـ استلهام النص ـ مثال من شعر ابن المعتز ـ مثال ثان من أبى تمام ـ مثال ثالث من الحريرى ـ توارد الخواطر ـ الغذامى يغترب عن هذا التراث .

الخطيئة والتكفير : مسحة مسيحية : الخطيئة الأولى فى الكتاب المقدس ـ حمزة شحاتة يحمل خطايا عصره ـ الخطيئة الأولى فى التراث الإسلامى ـ عنصر التوبة .

حمزة شحاتة شخصية قلقة : محور التحرر فى شعره ـ محور القيود الاجتماعية ـ محور انتصار المجتمع ـ محور الاستسلام عند الشاعر ـ مفردات عن الهوى والعقل والظمأ والسكون ترمز إلى حالات الشاعر ـ ذكريات أليمة عن الماضى لاتعكس الفردوس المفقود .

الغذامى بعيد عن الأسرار الجمالية : صفحات قليلة فى كتابه عن الناحية الجمالية فى شعر شحاته ـ وهذا يتناقض مع منهجه النظرى ـ يختار ثلاث قصائد فقط من شعر شحاتة .

استبداد المنهج والنظرة الجزئية : المنهج التفكيكى وقصيدة « ياقلب مت ظمأ» ـ يقف عند الحروف والمفردات وتتحول القصيدة إلى شظايا ـ ويضيع هدفها الكلى .

استبداد المنهج والانحيازية : مفهوم التناصية ـ فرق بين الاستئناس بأرواح السابقين ـ وتقمص أرواح السابقين ـ قصيدة « غادة بولاق » ـ الغذامى ينحاز إلى هذه القصيدة ، على الرغم من ضعفها ، وهو يبرر كل شىء لشاعره .

منهج مقترح : خير منهج ألا يكون لك منهج فى النقـد ، ولكن بشرط أن تستوعب كل المناهج .

حمزة شحاتـة ورمز الليـل : رمز الليـل عند شحـاتة مسطـح ، ورباعيـاته تعكـس هذا التسطيح ـ الإفادة من المنهج الاجتماعى .

حمزة شحاتة يحوم ولايرد : يبدأ القصيدة بداية موفقة ثم يهمـد ـ ترهل القصيدة عنده ـ لم يدخل فى صراع مع عبارته .

حمزة شحاتـة وتوظيـف الأسطورة : معنى الأسطورة ـ توظيف الأسطورة سطحـى عند شحاتة ـ أسطورة إيزيس ـ أسطورة أبيس ـ الأسطورة عنده تفتقد بعدها التاريخى .

حمزة شحاتة وفن الملاحم : معنى الملحمة ـ شحاتة يقف عند السطح .

فراش وجليد ! وفكرة النصية : البدايـة من النص ـ قصيـدة (فراش وجليد) تتـوفر لها عناصر فنية فى البـداية والنهاية ، وتفيد مـن التكنيك الدرامى الحديث ، وتتميـز بالحركة ، وبالتوظيف الفنى للوزن والقافية ـ والرؤيـة عنده تندمج فى النص ـ عنصر الحوار ـ الناقد فى كل ذلك ينطلق من علاقة مباشرة مع النص ـ دون أن تخضع هذه العلاقة لاستبداد المنهج .

بين صديقين وفكرة التنـاصية : تداخـل النصوص غير التقليـد وغير السرقة ـ قصيدة «غادة بولاق » تقليد ـ أمـا قصيدة (صديقين) فهى من باب التناصية ـ القصيدة معارضة لقصيدة (غـاندى) لأحمد شوقى ، ولكنهـا تختلف عنها ـ قصيـدة تدور فى جو من المثـالية والجلال والشعارات الكبيرة ـ وهى من الأدب الكلاسيكى .

أما قصيدة شحاتة فهى تسخر من البطل الكلاسيكى ، وتصور شخصية فقيرة أقرب إلى شخصيات الكدية ، وهى تتميز عن قصيدة شوقى ـ الجو الهندى ـ لم يكرر الكثير من قوافى شوقى ـ دعابة ـ نبرة من الشكوى المتمردة لانجدها فى بطل الكدية القديم .

الخاتمـة : الدعـوة إلى موت المؤلف أدت إلى استبداد القـارئ ـ قد نقبل تعسـف المؤلف ولكن لانقبل تعسف القارئ ـ هذه الدراسة دعوة إلى موت القارئ أيضاً ـ لكى يحيا النص ، ويلتقى على أرضه المؤلف والقارئ معاً فى حوار مشترك .

الفصل الثالث : الرحلة إلى السماء بين إقبال والزبيرى :

الكشف عن مصـادر فكر الزبيرى ـ المدينـة الفاضلة عند الإغـريق والفلاسفة ـ المدينة الفاضلة عنـد متصوفة الشرق ـ المدينة الفاضلـة عند إقبال ـ المدينة الفاضلـة عند الزبيرى ـ جنة الـزبيرى تتحقق فيها الحريـة والحب والفن ـ الزبيرى فى بـاكستان ـ اطـلاعه على أدب إقبال ـ أوجـه تشابه بين إقبال والزبيرى ـ لايـوجد دليل مادى على أن رواية الـزبيرى تأثرت

برواية إقبال ـ أوجه اختلاف بين الروايتين ـ نقطة البدء مختلفة عند كل من الكاتبين ـ إقبال مشغول بأمور فلسفية ـ والزبيرى مشغول بهموم وطنه .

الفصل الرابع : جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور :

إليوت ـ حياته ـ مسرحياته ـ جريمة قتل فى الكاتدرائية ـ توماس بيكيت ـ التعليق ـ ليست هى من مسرحيات الشخصيات ـ موضوعها ذو مستويات ـ بطلها هو القدر ـ شكلها صورة للقدر ، فهو يتلاءم مع المضمون ـ فكرة الاستشهاد ـ الشيطان الرابع ـ ترجمة المسرحية .

صلاح عبد الصبور ـ حياته ـ مسرحياته ـ مأساة الحلاج ـ صورة الحلاج فى التراث ـ التصوف الإسلامى ـ وحدة الوجود ـ مصادر عبد الصبور فى مسرحيته ـ صلته بـإليوت ـ تخطيط مأساة الحلاج قريب من تخطيط جريمة قتل ـ شخصية الحلاج بعيدة عن شخصيته التاريخية ـ رغبة الحلاج فى الاستشهاد ـ المصادر المسيحية فى مأساة الحلاج ـ الدكتور خليل سمعان يشير إلى التشابه بين الحلاج والمسيح ـ صوفية الحلاج إيجابية ـ وهو بذلك يقترب من شخصية بيكيت ـ الجانب العبثى فى شخصية الحلاج ـ عبد الصبور يشيد بيونسكو ـ عبثية الحلاج هى من تأثير إليوت ـ عبثية إليوت تختلف عن عبثية يونسكو ـ عبثية إليوت تنتهى إلى اليقين ـ وأيضا عبثية الحلاج تنتهى إلى اليقين ـ اختلافات بين إليوت وعبد الصبور ـ مسرحية عبد الصبور تدور فى إطار دنيوى ـ أما مسرحية إليوت فهى تدور فى إطار كونى ـ ولكن هذه الاختلافات لاتنفى التأثير ـ عوامل المشابهة أكثر من عوامل المفارقة .

الخاتمة : الأدب المقارن والصراع الحضارى :

الصراع ضرورة حضارية ـ اختلاف لغة الصراع بين القديم والحديث ـ من يتجاهل الصراع فهو ضعيف الثقة بنفسه وبحضارته ـ الفرق بين التعصب والاعتزاز ـ الاعتزاز يقوم على الإيمان بالخصوصية ـ الأدب المقارن مظهر من مظاهر الصراع الحضارى ـ جوانب التأثير تدل على القوة ـ وجوانب التأثر تدل على الضعف .

الفهــــرس

من مؤلفات
الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم

ـ قصص الحب العربية : الطبعة الأولى سنة ١٩٦٦ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٨م .

ـ من قصص العرب : الطبعة الأولى سنة ١٩٦٧م .

ـ قصص العشاق النثرية : دراسة فى التراث القصصى . الطبعة الأولى سنة ١٩٧٢م ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٨م .

ـ القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث : الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣ .

ـ الأدب وتجربة العبث : الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣م .

ـ القصة اليمنية المعاصرة . الطبعة الأولى سنة ١٩٧٧م ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٦م .

ـ ألوان من القصة اليمنية المعاصرة : ألطبعة الأولى سنة ١٩٨١م ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٥م .

ـ الوسطية العربية (٦ أجزاء) :

الكتاب الأول : المذهب ، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩م ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٩٠م .

الكتاب الثانى : التطبيق ، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩م . الطبعة الثانية سنة ١٩٨٦م .

الكتاب الثالث : نحو وسطية معاصرة ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م .

الكتاب الرابع : نحو رواية عربية ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥م .

الكتاب الخامس : حلم ليلة القدر : رواية عربية ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥م .

الكتاب السادس : القرآن الكريم والمذهب الوسطى (تحت الطبع) .

ـ المسرح المصرى بين ثلاثة أجيال : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢م .

ـ القصة القصيرة فى الستينيات : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٨ .

ـ القصة القصيرة فى السبعينيات : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٧م .

ـ لقطات : ألان روب جرييه (ترجمة) الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م .

ـ الرعشة الأولى وهؤلاء الأدباء : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٩٤م .

ـ مقالات فى النقد الأدبى (١٥ جزءًا)

الجزء الأول سنة ١٩٨٨م ، الجزء الخامس عشر (تحت الطبع)

ـ قاموس الألوان عند العرب : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م .

ـ نقاد الحداثة وموت القارئ : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥م .

ـ نوادر الحب والحكمة : (تحت الطبع)

ـ الرواية العربية والبحث عن جذور (تحت الطبع) .

ـ الرواية العربية والبحث عن شكل : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥م .

ـ القصة القصيرة والبحث عن شكل (تحت الطبع) .

ـ التراث القصصى والبحث عن شكل (تحت الطبع) .

ـ مشاهد وشواهد : الطبعة الأولى سمة ١٩٩٦م .

ـ قال لقمان لابنه ، الجزء الأول (تحت الطبع) .

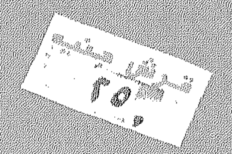
ـ من أوراق طه حسين ؛ الجزء الأول (تحت الطبع) .

ـ حوار مع . . . الجزء الأول : الجزء الأول الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥م .

ـ حوار مع . . . الجزء الثانى . الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥م .

رقم الإيداع : ٩٧/١٠٥٣٤
I.S.B.N : 977 - 09 - 0395 - 7

مطابع الشروق
القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى ـ ت ٤٠٢٣٣٩٩ ـ فاكس ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص ب ٨٠٦٤ ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٢١٣ ـ فاكس ٨١٧٧٦٥ (٠١)



الأدب المقارن

من منظور الأدب العربي

مقدمة وتطبيق

إن الأدب المقارن، مهما أوغل فى عالميته، فهو يحمل داخله مفهوما قوميا؛ لأنه ليس فلسفة تتعامل مع الإنسان كإنسان، ولكنه فى نشأته الأولى ينطلق من نصوص أدبية كتبت بلغة خاصة، وتحمل وجهة نظر خاصة وتعكس وجدانا خاصا.

إن العالمية والقومية معًا، يتدخلان فى مفهوم الأدب المقارن. فهو يبدأ من نصوص مكتوبة بلغة قومية، قد تكون هى العربية ، ثم يصعد فوق هذه النصوص ليكتشف علاقتها مع نصوص كتبت بلغة أخرى، قد تكون هى الفرنسية.

إن الدراسة، التى تتعلق بالأشياء المشتركة بين الآداب المختلفة، ودون أن تنطلق من نصوص أدبية، هى من نوع ما يسميه بعض الباحثين بالأدب العالمى، بصدد محاولتهم تأسيس علم ، يشبه الفلسفة، ويبحث فيما هو مشترك بين الآداب الإنسانية.

وهم يطمحون أن يكون لهذا العلم تاريخ ، مثلما للآداب القومية تاريخ، وإن كانوا لا يطمحون إلى أن يكون له نقد، مثلما للآدب القومية نقد؛ لأن النقد يرتبط بالنصوص ، وهذا العلم يتجاوز الخصائص اللغوية للنصوص، لكى يقف عند ما هو مشترك بين الآداب الإنسانية، وعند الموضوعات الكلية، التى هى أشبه بموضوعات الفلسفة.